UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA

Cu titlu de manuscris
CZU: 821.135.1.09-39+821(100).09-39

GHIȚU Lorina

QUIJOTISMUL ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

10.01.06. - Literatura universală şi comparată

Teză de doctor în filologie

Conducător ştiinţific:
Prof. dr. hab. Sergiu PAVLICENCO

Autor:
Lorina GHIȚU

Chişinău – 2008

CUPRINS

INTRODUCERE 3

CAPITOLUL 1. DON QUIJOTE ŞI QUIJOTISMUL

1.1. Mitul Don Quijote 9

1.2. Quijotismul ca fenomen socio-cultural 38

CAPITOLUL 2. ASPECTE ALE RECEPTĂRII ROMANULUI *DON QUIJOTE* ÎN SPAȚIUL CULTURAL ROMÂNESC

2.1. Din istoria traducerilor romanului *Don Quijote* în româneşte 63

2.2. Interpretări româneşti ale romanului *Don Quijote* 86

2.3. Receptarea creatoare şi quijotismul 129

CAPITOLUL 3. PROIECȚII ALE QUIJOTISMULUI ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

3.1. Simbolul quijotismului în poezia epică şi lirica românească 136

3.2. Semnificația etică a quijotismului în proza românească 163

3.3. Prezențe quijoteşti în dramaturgia românească 197

CONCLUZII 215

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ 228

ADNOTARE 238

ABSTRACT 240

АННОТАЦИЯ 242

INTRODUCERE

Don Quijote de la Mancha, unul dintre cele mai populare romane, continuă să impresioneze, să influenţeze şi să inspire, întrucât eroii lui Cervantes aparţin Spaniei, indiscutabil, dar şi lumii în general. Don Quijote şi Sancho Panza devin în timp modele arhetipale ale umanităţii de pretutindeni, un cuplu al opoziţiilor complementare ce străjuiesc fiinţa umană. Romanul *Don Quijote* este receptat pe larg în literaturile moderne, reprezentând simbolul omului care eşuează în orice încercare, neavând claritatea minţii necesară pentru a depăşi probele pe care şi le imaginează într-o lume dezgolită de sens iniţiatic.

Dificila şi captivanta operă cervantină a reunit în ultimul timp în jurul său poeţii, eseiştii, criticii şi traducătorii, ale căror creaţii sunt proiectate pe fondul de cunoaştere şi gândire oferit de cercetările de specialitate ale hispaniştilor români, care au prezentat, adesea în lumini noi, creaţiea marelui Cervantes. În lucrarea de faţă vom cerceta receptarea pasivă, reproductivă şi creatoare a romanului *Don Quijote* în spaţiul cultural românesc. Studiile despre receptarea unei opere literare într-un alt spaţiu cultural, determinate de teoria şi practica estetică a receptării, presupune trei niveluri principale: nivelul traducerilor, al interpretării critice şi al receptării creatoare.

Receptarea constituie un domeniu de cercetare în literatura comparată, fiind determinat chiar de obiectul tradiţional de studiu al acestei discipline - raporturile literare internaţionale. Problema receptării este o preocupare a teoriei literaturii şi a disciplinelor socio-umane (sociologia, psihologia, estetica ş.a.), dar în acelaşi timp este şi un domeniu de cercetare al literaturii comparate. Se are în vedere receptarea unei sau a mai multor opere, a creaţiei unui scriitor sau a unei întregi literaturi naţionale într-un alt spaţiu cultural, după cum menţionează S. Pavlicenco în *Tentaţia Spaniei*.

Problema receptării în studiile comparatiste are o tradiţie îndelungată. Iniţial fenomenul receptării a fost exprimat de alte noţiuni, cea mai utilizată fiind *influenţa*, care se referea la raporturile dintre operele literare şi contactele dintre literaturile

naționale. În prima perioadă a dezvoltării literaturii comparate a dominat conceptul de *influență*, prin care erau explicate toate tipurile de relații literare, inclusiv corelațiile intermediare, tratate ca raporturi de cauză şi efect. Deşi utilizat pe larg, acest termen a fost privit, la un moment dat, cu oarecare rezervă, întrucât, la începuturile comparatismului, a existat tendința de a pune pe seama influențelor întregul proces al constituirii unor trăsături caracteristice operei unui scriitor sau a unor idei definitorii ale unei mişcări literare. Prin urmare, a apărut problema necesității de a studia mai profund *influența* în raporturile literare, esența şi natura ei în procesul de comunicare literară internațională.

Timp îndelungat s-a discutat despre transmiterea ideilor, circulația formelor, atât fixe, cât şi modificate, acestea fiind concentrate în literatura comparată în jurul influenței, iar sociologia literară urma să studieze clasificarea problemelor receptării. Lucrările de sinteză şi de introducere în literatura comparată ale istoricilor şi crititicilor literari P. van Tieghem, R. Etiemble, Al. Ciorănescu, Y. Chevrel, Al. Dima, C. Guillén, M. Schmeling, U. Weisstein, D. Grigorescu, M. P. Alexeev, V. M. Jirmunski, B. G. Reizov, I. G. Neupokoeva şi alții sunt recunoscute şi apreciate.

Bibliografia „esteticii receptării" este foarte impresionantă, încât a devenit aproape inabordabilă. În opinia adepților acestei teorii, estetica receptării accentuează condiționarea, deci istoricitatea, nu numai a autorului şi a operei sale, ci şi a cititorului ca participant activ la viața socială a operei litearare. Ca punct de plecare al „esteticii receptării", în formula Şcolii de la Konstanz, avându-i ca reprezentanți principali pe H. R. Jauss şi W. Iser, a servit studiul-manifest al lui Jauss *Istoria literară ca provocare a teoriei literare* (1970). Văzută ca o continuitate coerentă de evenimente, literartura se constituie doar în momentul când devine obiectul experienței estetice a contemporanilor şi a posterității.

Noțiunea-cheie a teoriei „receptării" se conturează ca sinteză de cunoştințe, idei şi preconcepte ale cititorului, un sistem de referințe obiective, specifice fiecărui moment istoric. Cei trei factori care se află la baza acestei teorii sunt: experiența prealabilă pe care publicul o are despre genul literar în cauză; forma şi tematica

operelor anterior cunoscute; opoziția dinte limbajul poetic şi cel practic, respectiv dintre lumea imaginară a operei şi realitatea cotidiană, prin definiție mobilă, schimbătoare cu care ea se confruntă succesiv. Istora literaturii devine în mod programatic o istorie a receptării, H. R. Jauss insistând asupra ideii care imită, depăşeşte sau respinge o operă sau alta, care îşi creează noi criterii pentru evaluarea operelor viitoare.

La nivelul receptării creatoare, cel ce receptează opera literară este scriitorul, care la rândul său produce alte opere, întrucât cunoaşterea unei opere literare este, totodată, şi o asimilare a ei. În acelaşi timp, scriitorul procedează ca un cititor obişnuit, dar lectura operelor poate servi drept inspirație pentru crearea unei opere noi, în care receptorul, adică scriitorul, lasă să se vadă originea inspirației sale creatoare fie la nivelurile de suprafață, fie la cele de profunzime ale operei nou create. Procesul lecturii este evident acelaşi la un cititor obişnuit şi la un poet: amândoi adaugă elementului receptat direct din opera pe care o citeşte sugestiile provenind dintr-o experiență anterioară, sugestii ce capătă valoare într-un sistem complex de relații între livresc şi trăit. H. R. Jauss consideră că în literatură există o noutate doar relativă, orice operă nouă evocă cititorului un ansamblu de reguli ce țin de textele anterioare şi în procesul lecturii acestea pot fi reproduse, modificate, modelate, fiind folosite, ulterior, în operele nou create. În situația scriitorului, receptarea declanşează reinterpretarea datelor receptate anterior care, în cele din urmă, vor deveni o formă caracteristică, impusă de receptor, materializându-se într-o operă nouă, în pofida asemănărilor dintre emițător şi receptor sau a deosebirilor dintre ei.

Cercetarea raporturilor dintre diverse opere literare şi a contactelor dintre diferite literaturi naționale dovedeşte că în evoluția literară are loc receptarea unor teme, motive, procedee, forme, care se numea în comparatism *teoria influențelor*, aceasta rămânând a fi multă vreme şi obiectul principal de studiu al literaturii comparate. Deşi există dificultăți în a separa *influența* de *receptare*, în raport cu *influența*, *receptarea* apelează nu numai la factori intraliterari, ci şi la factori extraliterari.

Străduința de a detaşa *receptarea* de *influență*, la nivelul receptării creatoare a scriitorului, impune o delimitare între *influență* şi *originalitate*, fără de care nu se poate imagina nici procesul de creație, nici înnoirea ca atare. În crearea unei opere noi contează nu numai receptarea influenței operelor anterioare, ci şi experiența autorului, ca produs al altei realități. Prin urmare, comunicarea preluată dintr-o *operă-sursă*, sub impresia scriitorului receptor, va căpăta o nouă valoare. Indiscutabile sunt şi cazurile utilizării diferiților intermediari, care, la rândul lor, modifică esențial opera receptată. Studierea receptării creatoare se îngrijeşte mai mult de descoperirea originalității operei noi şi mai puțin de restabilirea relațiilor cu *opera-sursă*.

Tentativa de a sintetiza fenomenul receptării nu şi-a propus epuizarea problemelor şi aspectelor dintr-o prudență ştiințifică de înşeles. Chiar şi în cele mai temerare şi mai cuprinzătoare studii discuția pe această temă este greu de încheiat.

Scopul principal al acestei cercetări constă în studierea formelor şi a modalităților de receptare a romanului *Don Quijote* de Cervantes în spațiul literar românesc, începând cu primele contacte, consemnate, cu opera şi până în prezent. Pe lângă intenția de a elabora un model cât mai adecvat pentru cercetarea procesului de receptare a operei unui scriitor străin într-o altă literatură națională, au fost propuse următoarele **obiective**:

- cercetarea procedeului de mitizare a personajului Don Quijote şi a particularităților care au condus la constituirea noțiunii de *quijotism*;
- caracterizarea quijotismului ca fenomen socio-cultural, precum şi compararea lui cu alte fenomene ca hamletismul, bauvarismul sau donjuanismul;
- prezentarea istoriei traducerii în limba română a romanului *Don Quijote* de la primele încerări şi până în prezent;
- aprecierea contribuției criticilor şi comparatiştilor români la interpretarea romanului lui Cervantes
- studierea formelor de receptare creatoare a quijotismului în poezia epică şi lirica românească;

- identificarea procesului de revitalizare a lui Don Quijote în proza românească şi dezvăluirea semnificației etice a quijotismului;
- investigarea valorificării şi asimilării în dramaturgia şi eseistica românească a contactului cu romanul *Don Quijote* .

Caracterul ştiinşific novator al lucrării constă în realizarea unui studiu sintetizator, racordat la o bibliografie cât mai cuprinzătoare, evidențierea celor mai importante modalități de receptare în spațiul literar românesc a romanului *Don Quijote* la diferite nuveluri: al traducerilor, al interpretărilor critice, al receptării creatoare, analiza concretă a unor creații literare care urmăresc înglobarea unor valori cervanteşti în opere originale româneşti.

Principiile şi metodele de cercetare aplicate sunt cele ale comparatismului tradițional şi modern, din perspectiva literaturii receptoare şi din cea a principiilor teoriei şi practicii „esteticii receptării".

Bazele teoretice şi metodologice ale investigației s-au conturat prin studierea lucrărilor mai multor critici literari, ale căror contribuții la cercetarea comparatistă a literaturii şi a procesului receptării sunt recunoscute şi apreciate: P. van Tieghem, Y. Chevrel, R. Etiemble, J. Lambert, C. Guillén, T. Vianu, G. Călinescu, I. Iordan, P. A. Georgescu, Al. Dima, Al. Duțu, A. Marino, D. Grigorescu, V. Coroban, C. Popovici, M. Cimpoi, S. Pavlicenco şi alții.

Sursele care au servit drept suport pentru prezentul studiu au fost, în primul rând, o serie întreagă de texte literare, care au o tangență cu romanul *Don Quijote*: I. Budai-Deleanu, I. Pillat, M. Eminescu, L. Blaga, M. Sorescu, Al. Macedonski, L. Deleanu, L. Damian, V. Romanciuc, A. Suceveanu, C. Hogaş, J. Costin, G. Călinescu, A. Busuioc, A. Vasiliu, C. Iorgulescu, I. L. Caragiale, M. Sorbul, V. Eftimiu, I. Druță, A. Dumitriu, O. Paler şi alții. În al doilea rând, deosebit de utile au fost lucrările cercetătorilor, care au abordat într-o anumită perspectivă problema receptării, inclusiv prezențele quijoteşti în creațiile scriitorilor din spațiul cultural românesc: M. Freiberg, T. Vianu, G. Călinescu, P. Cornea, I. Em. Petrescu, Al. Piru, D. Popovici, A. Tupan, A. Marino, M. Cimpoi, S. Pavlicenco, E. Botezatu, C. Ciopraga, P. Cornea, Z. Ornea, E. Lovinescu, S. Damian, A. Gavrilov, V. Coroban,

E. Munteanu, L. P. Pârvan, I. Zamfirescu, T. T. Burada, D. Micu, O. Drimba, L Butnaru şi alţii.

Importanța teoretică şi practică a lucrării constă în elaborarea unui studiu referitor la receptarea unei opere literare într-un alt spațiu cultural, pornind de la traducerea, interpretarea şi culminând cu receptarea creatoare a operei date. Teza oferă un suport didactic şi academic, cuprinzând un material documentat, atât referitor la traducerea şi interpretarea lui *Don Quijote*, cât şi referitor la receptarea creatoare a quijotismului în poezia, proza, dramaturgia şi eseistica din spațiul cultural românesc. Este, de asemenea, o sursă sigură de informare pentru filologi şi pentru cei interesați de fenomenul quijotismului.

Rezultatul cercetărilor au fost reflectate în mai multe articole publicate, începând cu anul 1999, în *Analele ştiințifice ale USM, Limba română, Metaliteratura,* precum şi în comunicările prezentate la conferințele corpului didactico-ştiințific al Universității de Stat din Moldova.

Structura lucrării. Teza este compusă din întroducere, trei capitole, concluzii şi bibliografie. Primul capitol, format din două subcapitole, este dedicat unor aspecte generale ale quijotismului, un subcapitol abordând formarea mitului Don Quijote şi a noțiunii de quijotism, altul abordând problema quijotismului ca fenomen socio-cultural. Al doilea capitol este dedicat aspectelor receptării romanului *Don Quijote* la nivelul traducerilor şi la nivelul interpretărilor critice. Capitolul al treilea este dedicat receptarii creatoare a quijotismului, cuprinzând trei subcapitole referitoare la poezia epică şi lirica românească, la semnificația etică a quijotismului în proza românească şi la prezențele quijoteşti în dramaturgia românească. Concluziile sunt urmate de o bibliografie selectivă a lucrărilor consultate.

CAPITOLUL 1. Don Quijote şi quijotismul

1.1. Mitul Don Quijote

Miturile au constituit dintotdeauna o bogată sursă de inspirație literară, interpretările şi formele atribuite acestora depinzând de mentalitatea epocii şi a spațiului cultural în care sunt difuzate, dar şi de personalitatea creatorilor. Începând cu Hesiod, mitul devine pretext literar. De atunci, scriitorii au creat numeroase scheme narative, personaje şi evenimente ca modele de prelucrare a miturilor. „Mitul povesteşte o istorie sacră, - menționează M. Eliade,- el relatează un eveniment ce a avut loc în timpul primordial, în timpul fabulos al începuturilor. Altfel zis, mitul povesteşte cum mulțumită isprăvilor ființelor supranaturale, o realitate s-a născut, fie că e vorba de o realitate fatală, Cosmosul, sau numai de un fragment: o insulă, o specie vegetală, o comportare umană, o instituție"[1, p.5-6]. Cu timpul, accepția mitului s-a apropiat de simbol, încât unii cercetători au ajuns la definiții precum: „simbolul devenit sensibil şi personificat" (Fr. Creuzer), „reprezentare simbolică a unei situații umane exemplare"(R. Trousson), „reprezentare figurată şi posibilă a realității într-o operă de artă"(P. Albouy)[2, p.276]. Motivele mitologice primordiale sunt comune tuturor raselor şi popoarelor, indiferent de epocă şi de spațiu geografic. De aceea putem spune că a existat dintotdeauna un model exemplar al eroului, al omului care luptă pentru binele comunității din care face parte şi căruia îi sunt transferate aspirațiile acesteia.

Don Quijote de la Mancha este un roman bogat în valorificarea unor mituri din trecut, precum Ulise, cavalerul medieval, Arcadia, Orfeu, Sfântul Graal ş. a., dar este, totodată, un roman care trimite înainte, la alte texte literare, cărora le-a servit drept model. „Într-adevăr ca semn literar cu valoare mitică, - menționează L. P. Pârvan, - romanul lui Cervantes trimite la alte semne literare, nu numai înapoi (texte antice, medievale, renascentiste), dar şi înainte, eventuala parodiere a romanului polițist"[3, p.143]. Limba română a preluat expresia „a lupta cu morile de vânt",

folosită cu referire la o persoană care trăieşte într-o lume imaginară sau luptă pentru o cauză pierdută. Chipul creat de Cervantes are forță semantică, încât poate fi folosit ca substantiv comun în expresia „este un don quijote”.

Există o distincție între sensul religios al mitului viu şi utilizarea conceptului literar, distincție ce se răsfrânge şi asupra omului modern, care spre deosebire de cel arhaic, atribuie mitului semnificația de fabulație, invenție sau ficțiune. Mitologia actuală extinde accepția cuvântului mit şi la ceea ce s-a întâmplat după creație, fiind interesată şi de timpul istoric, nu doar de cel primordial. În acest sens, se poate considera că genul romanesc a devenit o suplinire a mitului arhaic, prin crearea unui tip ce conferă o dimensiune atemporală dincolo de timpul istoric, care oferă doar un cadru.

Procedeul de mitizare a eroului literar începe cu cel al demitizării lui, mitul fiind „o realitate culturală extrem de complexă care poate fi abordată şi interpretată în perspective multiple şi complementare”[1, p.5]. N. Balotă susține că mitul „e de esență religioasă, reprezentând legătura cu sacrul, e metaistoric, dar legat de o realitate istoric-mundană pe care o exprimă, e o trăire colectiv individuală, un eveniment al culturii cultice, dând sens unei viziuni cosmice şi existențiale, e sursa de valori, nu e doar o imagine, o ficțiune, ci o revelație primordială, un răspuns la întrebările esențiale ale omului, un model exemplar al trăirilor, al comportamentului uman”[4, p.79]. Experiența mitică este trăirea sacrului ca sărbătoresc, iar sacrul e opus profanului, după cum o sărbătoare e opusă cotidianului.

Cunoaştem de la cercetătorii romantici ai mitologiei „clasice” că miturile greceşti, aşa cum ne-au fost transmise de la Homer, „reprezintă o literaturizare a unor credințe autentice”[4, p.79]. Dar procesul literar al unor conținuturi cu caracter sacru aduce cu sine, inevitabil, o desacralizare a acelor conținuturi. „Cunoaştem miturile sub formă de document literar şi artistic, iar nu ca izvor sau ca expresie a unei experiențe religioase solidară cu un rit”[1, p.148], arată M. Eliade, operele literare din perioada romană, epocă de declin a cultelor străvechi, fiind mult mai demitizate în comparație cu primele monumente literare ale Greciei antice.

Se poate afirma că între procesul de desacralizare a miturilor şi apariția unor formațiuni epice ale antichității, în care recunoaştem strămoşi ai romanului modern, există o legătură evidentă. Protoromanele *Dafnis şi Cloe* a lui Longos, ori *Satyriconul* lui Petroniu, ori *Măgarul de aur* al lui Apuleius „sunt ficțiuni posibile doar într-o lume în care mitul a devenit ficțiune, invenție, fabulație lipsită de dovadă”[4, p.106]. Fără îndoială că prin descompunerea sensurilor originale ale mitului ca „istorie adevărată” profund semnificativă sensul mitului se modifică. Lipsit de valențele sale religioase, „*mythosul* se degradează, devine fabulație lipsită de adevăr, se preschimbă în iluzie, minciună”[4, p.96]. Narațiunea lipsită de temeiurile mitice tinde să alunece în ficțiune pură, în fantastic, ori e impusă să caute un alt fond al adevărului ei, o altă bază de credibilitate şi veridicitate, pe care o va găsi în realitatea materială, în cotidian ori în viața istorică.

Una dintre sursele principale ale realismului poate fi, aşadar, aflată într-o substituire a mitului, într-un proces de echilibrare a demitizării, în căutarea unor noi justificări a faptelor, în înlocuirea povestirii devenită „mincinoasă” printr-o „povestire adevărată”. Înainte însă ca mitul să-şi piardă semnificația sa sacră situația era alta. Se poate spune că povestirea care a devenit „mincinoasă” era ea însăşi povestirea cea mai „adevărată”. Peste tot unde mitul este încă viu, în societățile arhaice şi, fără îndoială, în perioada străveche a culturilor mediteraneene şi orientale – el este opus ca „istorie adevărată” poveştilor profane care sunt socotite în acele societăți „istorii false”. Mircea Eliade citează exemple de societăți care fac o distincție netă între „istoriile adevărate” – mituri constituind obiecte de credință tratând, în special, originea lumii ce se cer recitate în momente sacre, eroii fiind ființe divine – şi „istoriile false” – povestiri profanate, legende, istorisiri ale unor fapte comune. Între mituri şi povestiri există, desigur, relații, ultimele fiind, adeseori, rezultatul desacralizării celor dintâi. Această distincție străveche pe care o întâlnim peste tot unde mitul mai are o viabilitate, dar se află într-un proces, firesc şi general, de demitizare, a determinat ulterior, în culturile literare, chiar în condițiile desacralizării şi demitizării – o bifurcație importantă a genurilor literare sau chiar a sistemelor literare. Astfel încât „istoriile adevărate” vor persista în

genurile nobile: tragedia, lirica odei, lirica elegiei, pe când „istoriile false” vor genera genuri pedestre.

Dezvoltate prin creație individuală, literaturile moderne nu cunosc fenomenul creării anonime, singurul generator de mit. Prin urmare, „literaturile mai tinere nu creează, ci preiau mituri în care dezvoltă virtualități noi, evidențiază valori potențiale, existând până atunci numai ca posibilități de sens. Aceste literaturi nu generează mitul, dar participă la devenirea lui semantică”[5, p.35].

În Evul Mediu, epocă de entuziasm religios, romanele cavalereşti, zoomorfe, alegorice sunt, de asemenea opere profane. Deşi au păstrat contactul cu mitologia vie a poporului, epopeile Evului Mediu au numeroase elemente ale miraculosului creştin, în schimb, primele romane moderne se constituie prin opoziție cu eposul medieval în care sacrul – chiar dacă sub forme diferite, degradate, era încă prezent. Prin urmare, „dacă într-un poem epic (ciclul lui Carol cel Mare, cavalerii Mesei Rotunde) întâlnim fapte eroice mitizate ale unei persoane istorice sau, invers, un mit secularizat, Don Quijote şi Gargantua vor apare ca eroi voluntari ai unor *gesta parodica,* eroi care ucid nu monştrii mitici, ci mitul însuşi ca un monstru arhaic”[4, p.99]. Şi oricât ar fi încercat M. de Unamuno în comentariul său la *Don Quijote* să-l apropie pe acesta, prin transigența unei credințe absolute, ireductibile, de o Teresa de Avila, de un Ioan al Crucii ori de un I. de Loyola, „semnificația cărții lui Cervantes nu este în triumful, ci în eşecul *Gestului sacral* desacralizat, devenit „formă fără fond”[4, p.99].

Între procesul care a dus, în perioada de decadență a antichității, prin desacralizarea lumii mitice la apariția povestirilor „realiste” şi procesul modern de substituire a miraculosului, iar apoi a eroicului şi tragicului, prin drama burgheză şi romanul realist, există corespondențe. Totuşi, „demitizarea pe care - pe prim plan literar - o vedem operând din plin în creația lui Cervantes, menționează N. Balotă, nu e, în epoca modernă, un proces continuu şi univoc”[4, p.98], întrucât, practic intreaga literatură romanescă modernă este străpunsă de un curent subteran, de opoziție față de literatura numită dominantă. Toată această literatură: romanul gotic,

romanul negru, opera lui Sade, G. Nerval, E. T. A. Hofmann ş. a. încearcă noi luări de contact cu mitul, prezentând modalităţi, uneori false, a sacrului.

Este foarte anevoios de depistat un fir mitic în romanul contemporan. La început Don Quijote s-a luptat cu morile de vânt, fantezia fiind înfrântă de realitatea concretă. Genul romanesc a început prin a fi o parodie. Imaginaţia ca funcţie utopică îşi reclamă necontenit drepturile. Această tendinţă irealizatoare explică, în parte cel puţin, aplecarea scriitorului contemporan spre modalitatea mitică. Nu este vorba, bineînţeles, „de renovarea vechilor mitologii, ci de o nouă apropiere a epicii de structurile mitului”[4, p.100]. Deşi, în aparenţă, structura mitică pare opusă structurii romaneşti, infiltraţii mitice întotdeauna au existat în ficţiunea romanescă.

În epoca modernă, însă, experienţa originară devine cu adevărat act mitic, geneză a unui cosmos, iar fenomenul originar nu este doar născător de lume, ci chiar punctul autentic al romanului. Fenomenul ce vizează descompunerea persoanei umane şi înlocuirea ei cu un om mitic poate fi urmărit chiar din antichitate. Socrate, de exemplu, reprezintă în perspectivă platonică, primatul omului asupra miticului. Mai târziu, însă, la neoplatonicieni, omul însuşi va deveni o figură mitică, o fiinţă cosmic-impersonală. Mitul sufletului, spre exemplu, care caută să se identifice cu sine, să-şi trăiască destinul, pentru ca în clipa când ajunge să-şi aparţină total, să înceteze de a-şi mai aparţine. Una dintre marile descoperiri ale romanului modern este „aceea a umanului ca loc al metamorfozelor”[4, p.115], adevărată schimbare în antropologia romanescă.

Unii scriitori, printre care şi Cervantes, mai mult decât alţii, au înţeles că orice erou de roman este în mod esenţial *problematic*. Existenţa unor astfel de eroi nu e asigurată prin contingenţele lumii obiective, întrucât aceştia sunt în *problemă*. Convingerile lor sunt de ordinul credinţei şi atunci când credinţa dispare, rămâne doar absurdul obsesiv şi dizolvant. Vom cerceta în continuare trecerea lui Don Quijote prin ipostazele: personaj, erou, mit.

Popularitatea romanului *Don Quijote* nu a ştiut, se pare, precedente în istoria literaturii universale. Deja în anul 1605 cartea a fost cunoscută în Spania şi în Portugalia, iar în următorii ani în Europa şi Lumea Nouă. Popularitatea cărţii este

argumentată şi prin următoarele ediții: în anul 1605 a fost editată în Spania de şase ori, în anul 1607 - editată la Bruxelles, în 1610 - la Milan, cititorii rugându-l pe Cervantes să continue aventurile eroilor deja îndrăgiți. Imediat după apariția primului volum al lui *Don Quijote,* eroul şi-a început nesfârşita călătorie prin renumitele cărți ale celor mai diferiți autori: îl întâlnim în proza lui Quevedo, este un erou des prezent în piesele lui Tirso de Molina şi în creația lui Lope de Vega. Un cititor atent al romanului cervantesc a fost şi Calderón, care a împrumutat diferite motive din *Don Quijote*. Chiar în anul 1605 numele eroilor au apărut în sonetul lui Góngora la o sărbătoare din Valladolid, dar şi în operele lui Ben Jonson şi ale altor scriitori străini. Lista poate continua, iar acest fapt dovedeşte atât popularitatea geniului lui Cervantes, cât şi faima cărții lui. Umanitatea, din perioada apariției romanului şi până în prezent, şi-a manifestat interesul şi atitudinea față de *Don Quijote*, care au fost diferite în perioade şi epoci diferite. Totodată, fiecare națiune i-a dat o parte din temperamentul şi mentalitatea sa.

Inițial Don Quijote a fost gândit ca un personaj, „care încarnează proiecția obiectivată a unui ideal subiectiv dobândeşte conştiința de sine şi dubla implicație se realizează ca autoironie”[5, p.41]. Romanul lui Cervantes a fost conceput inițial ca o parodie a cărților cavalereşti care stimulau fantezia unor indivizi puțin ataşați de real. Aceasta are loc la o jumătate de secol de la interzicerea romanului cavaleresc în Indii (1552) şi de la Cortesurile din Valladolid (1555) prin care s-a interzis oficial această specie.

Cervantes nu parodiază cavalerismul ca formă de raportare la real, ci degradarea lui, aşa cum se transmitea în romanul de aventuri al vremii. În romanul cavaleresc efortul eroic trece din național în uman individual. Ironia se exercită asupra acestei incompatibilități dintre „perfecțiunea asocială” a cavalerului rătăcitor şi rigurozitatea organizării instituționale.

Primele episoade din *Don Quijote* se pare că au fost scrise sub influența nuvelei lui Franco Sacchetti despre Agnolo di Ser Gherardo şi mai ales sub influența baladelor care parodiau şi puneau în discuție sensul însuşi al eroismului tradițional. Parodia selectivă a lui Cervantes, însă, înseamnă un efort pasionat de reconstrucție,

dincolo de decăderi şi parodie grotescă, a unui mod de existență umană. Pornit inițial ca parodie a romanului cavaleresc, *Don Quijote* salvează ceea ce este ideal şi etern în acesta, asigurându-i astfel, prin negație, permanența.

Ernst Robert Curtius definea eroul ca fiind „tipul ideal orientat cu centrul existenței sale asupra nobleței şi a realizării acesteia, cu alte cuvinte asupra unor valori „pure" şi nu tehnice ale vieții, virtutea sa fundamentală fiind nobleţea firească, atât a trupului cât şi a sufletului. Virtutea specifică eroului este stăpânirea de sine"[6, p.198]. Toate aceste aspecte se găsesc cu prisosință în Don Quijote, alături de trăsăturile comice pe care le prezintă, întrucât în acest erou sunt absolutizate valori spirituale precum: curajul, cinstea, altruismul, mila, dreptatea, fidelitatea, fiind neglijate necesități umane, precum hrana şi odihna, atât de necesare scutierului. Dacă Sancho este un om obişnuit, pentru care realitatea nu există decât în măsura în care este percepută de simțuri, Don Quijote îşi biciuieşte simțurile prin veghe şi înfometare, tinzând, ca orice erou, spre depăşirea limitelor impuse de imperfecțiunea corpului omenesc.

Dacă inițial eroul este considerat un semizeu, datorită originii sale divine, mitologia extinde ulterior sensul şi asupra individului înzestrat cu calități ieşite din comun care îl fac să se ridice deasupra altor oameni. Acest lucru se poate spune şi despre Don Quijote care se remarcă prin generozitate, idealism şi corectitudine. Prin urmare, asistăm la ascensiunea Cavalerului în poziția de *erou.* Din punct de vedere spiritual, el este mult superior personajelor secundare cu care intră în contact, deci, este un erou.

Nu toate personajele literare, însă, devin mit, întrucât „această devenire se împlineşte numai în măsura în care modul de cunoaştere reprezintă mai întâi un mod al existenței"[5, p.35]. Faust devine mit pentru că raportarea lui la univers capătă semnificațiile destinului unei întregi civilizații şi ale unei modalități de cunoaştere distincte. Doamna Bovary, însă, nu atinge condiția mitică, întrucât atitudinea ei rămâne de interes pur psihologic. Ca trăsătură relevantă refuzul este insuficient pentru a defini o formă de înțelegere a lumii. „Singurul destin particular imaginat de literatura modernă şi promovat la condiția mitului este acela al lui Don Quijote"[5,

p.36] – conchide C. M. Ionescu. Astfel, personajul Don Quijote este „din capul locului un construct literar”[3, p.139], inexistent în folclor şi tradiția literară, creat de imaginația lui Cervantes, intrat în circulația temelor literare încă din timpul vieții autorului şi apoi ajuns mit. Romanul poate fi citit ca „un mit modern: mit al cărții, al re-lecturii, al interpretării lumii în funcție de valorile scriiturii, al integrării scrisului în lume ca parte componentă a sa, şi nu ca dublură”[3, p.139]. Pătrunderea în mecanismul intim care defineşte *fenomenul quijotesc* pentru a identifica momentele constituirii quijotismului şi trecerea eroului în eternitate prin intermediul mitului este unul dintre obiectivele lucrării noastre.

Devenirea în mit a lui Don Quijote şi a altor personaje poate fi urmărită în ideile şi reprezentările pe care acestea le-au provocat cititorilor mai bine de patru sute de ani. În această perioadă atât scriitorii, poeții cât şi criticii literari au fost şi continuă să fie preocupați de întrebările „Cine este Don Quijote?” şi „Ce este quijotismul?” În secolul al XVII-lea *Don Quijote* a fost o sursă de comic pur, întrucât contopirea nebuniei lui Don Quijote cu noblețea şi înțelepciunea sa nu erau apreciate. În veacul luminilor a servit drept sursă de pedagogism îngust. În romantism *Don Quijote* devine cartea unei înțelepciuni paradoxale, considerându-l, precum Schelling, întruchiparea „luptei între ideal şi real”, iar Turgheniev, care pleda pentru o armonie dintre țărani şi moşieri, vedea în Sancho Panza simbolul maselor populare care-şi urmează stăpânul, pe Don Quijote, ideal şi plin de noblețe. Romanticii au crezut că *Don Quijote* era o satiră a cavaleriei şi a eroismului, formulând chiar „o critică a acestui eroism atunci când îl va aprecia nu în sine, ca permanență salutară a efortului, ci în perspectiva eficienței lui reale”[5, p.37]. Această interpretare omite o distincție importantă pe care autorul o face mereu, chiar explicit. *Don Quijote* satirizează cărțile cavalereşti, nu cavaleria-instituția; neverosimilul eroism din romanele fabuloase, nu eroismul real, cel dovedit de Cervantes la Lepanto.

Pe parcursul secolelor, în diverse literaturi ale lumii, s-a scris enorm de mult despre *Don Quijote*, oferindu-se cele mai variate interpretări. Generația de la 1898, printre care şi Unamuno, a identificat în *Don Quijote* sentimente naționale şi

personale despre soarta grea a Spaniei, despre demnitate, onoare, acestea fiind considerate calități pur naționale care nu-i permit Spaniei să îngenuncheze în fața altor popoare. În eseurile sale, Miguel de Unamuno, spre exemplu, demonstrează ascensiunea lui Don Quijote în mit prin renunțare la hispanism, prin saltul din național şi individual în general-uman. Dar atitudinea lui Unamuno față de *Don Quijote* pe parcurs se schimbă în funcție de evenimentele trăite. Mai târziu Unamuno va proiecta devenirea lui Don Quijote în „spațiul paradoxiei". Aceasta presupune *identitatea individualului cu universalul*, regăseşte eternitatea şi infinitul în contingența lucrurilor, a clipei şi fragmentului, descoperă adevărul suprem în existență şi nu în conştiință, propune substituția categoriilor mentale ale logicii prin funcțiile cunoaşterii „cardiace" care cultivă „viziunile iraționale" şi speranța în absurdul rațional, glorifică credința şi viața care îşi asigură vivacitatea prin întreruperi în nesiguranță şi moarte. Aceste categorii ale paradoxiei „structurează esența intimă a quijotismului ca doctrină de cunoaştere", iar „modul ontologic al Cavalerului împlineşte pe acela gnoseologic, paradoxist"[7, p.233]. Astfel, procesul de devenire mitică al lui Don Quijote se încheie, acesta fiind „primul şi unicul mit modern"[5, p.38], Cavalerul oferind un mod nou de cunoaştere a lumii.

În opinia lui Luc Benoist, „mitul se prezintă ca un exemplu logic de acțiune, de pasiune sau de spiritualitate, scopurile urmărite de el permit destingerea celor trei căi de realizare metafizică, şi anume acțiunea, dragostea şi cunoaşterea. Sub aspectul lor istoric, aceste modalități pot lua chipul unui erou aflat în căutarea bogăției, gloriei sau a sfințeniei"[8, p120]. Don Quijote este un exemplu de complexitate livrescă, răspunzând mai multor idealuri. Personajul accede simultan la cele trei căi de realizare metafizică: *acțiunea* ce constituie rațiunea codului cavaleresc, numită aventură, *dragostea* de semeni şi de Dulcineea - mobilul demersurilor sale, rezultând dintr-o profundă bunătate, şi *cunoaşterea*, în sensul de înțelepciune, el fiind o memorabilă figură de „nebun înțelept", care vede lucrurile din perspectiva adâncă a sensului lor ideatic. Personajul lui Cervantes nu e în căutare de bogăție, ci doar de glorie şi de sfințenie.

Don Quijote formează o logică „integrală”, însuşindu-şi realul prin fantezie. El acționează într-o lume „reală şi platonică”, conceptual diferită în esență de cea „fenomenală” a lui Sancho. Această aspirație spre esența de dincolo de fenomen şi ignorarea logicii lui determină *revolta* Cavalerului împotriva realului.

Motivul evoluării reprezintă însă „condiția promovării personajului în mit – fuziunea ontologicului cu gnoseologicul, elevarea trăirii la un mod de cunoaştere”[5, p.39]. Prin efortul patetic de a identifica realul prin impunerea propriului *eu*, se sugerează noțiunea alogică a absurdului, iar „absurdul rațional” pentru existențialismul catolic al lui Unamuno devine permanență a quijotismului. Doar Don Quijote este capabil să formuleze aceste „adevăruri” ale gândirii exhaustive pe care Sancho le intuieşte dincolo de elanul logic al stăpânului său. O dată cu înlăturarea logicii pentru lucruri, nebunia ca moment limită al existenței încetează de a mai prezenta un fenomen patologic eronat de la normă.

Elementul tragic al eroismului lui Don Quijote rezultă „din tragismul voinței către *eticul pur*”[5, p.48]. Semnificațiile mai adânci ale raportului dintre Don Quijote şi Sancho Panza pot fi explicate din perspectiva dialecticii eticului cu esteticul ca două forme de eroism, ca două moduri de receptare a existenței. Urmărim un proces dublu de *quijotizare* a lui Sancho şi de *sanchizare* a lui Don Quijote, iar raportul acestor două deveniri este o dialectică între eticul absolut al Cavalerului şi esteticul trecător al Scutierului. Eforturile nobile ale lui Don Quijote de a schimba mentalitatea materialistă a lui Sancho dau roade în finalul romanului, când scutierul se molipseşte de idealismul şi bunătatea stăpânului său. Suspendat între eticul pur şi estetic, Don Quijote moare, iar Sancho există pentru că aspiră către etic şi rămâne credincios acestuia. Deşi Sancho s-a molipsit de idealismul stăpânului său, totuşi, o continuare a aventurilor acestuia pare imposibilă din cauza unui singur motiv: lipsa lecturilor cavalereşti.

Dincolo de toate asperitățile acestei relații, Sancho nu serveşte doar ca personaj de contrast, ci chiar ideii că prietenia poate învinge, depăşind meschinăria şi egocentrismul. Dacă un om ca Sancho a putut fi schimbat, atunci pe bună dreptate putem afirma că Cervantes a mai adaptat un mit la contextul original al operei sale.

Mitul dioscurilor, al lui Castor şi Polux, îşi extinde semnificațiile şi asupra romanului *Don Quijote*. Dacă prețul plătit prieteniei dincolo de moarte este împărțirea nemuririi, Don Quijote procedează astfel, deschizându-i lui Sancho drumul către ea. Ca şi frații dioscuri, în numeroase picturi, gravuri şi sculpturi Don Quijote nu este imortalizat singur, ci însoțit de rotofeiul Sancho, călare pe măgar.

Printre cei pasionați de umbra Marelui Cavaler se numără şi Dostoievski, care s-a exprimat într-o formă retorică: „Nu există pe lume o operă mai profundă şi mai plină de forță; deocamdată este ultimul şi cel mai plin de măreție cuvânt al minții omeneşti, este ironia cea mai amară pe care a putut-o vreodată expune un om şi dacă pământul n-ar mai fi, iar oamenii ar fi întrebați undeva: ia spuneți, v-ați înțeles viața de pe pământ şi ce concluzii ați tras despre ea? Atunci omul i-ar putea oferi în tăcere pe *Don Quijote*"[9, p.83].

În paginile criticii româneşti Don Quijote a fost văzut diferit de critici în perioade diferite. După G. Călinescu, Don Quijote este un personaj creat de Cervantes cu intenția precisă de a satiriza literatura cavalerească abundentă din vremea sa, foarte populară, de altfel, care poate fi comparată azi cu literatura polițistă. În plan teoretic, „el este nici vorbă un bolnav"[10,p.15], iar suferința lui constă în „faptul de a nu putea recepta şi interpreta just realul, morbul lui e halucinatoriu". Uneori delirul lui este de percepție, iar alteori de interpretare. Astfel, morile de vânt i se par giganți, iar țăranca arată, aşa cum este, îngrozitor de urâtă. Ca rezultat, Don Quijote, „are crize ale noțiunii de real pe care le înlocuieşte cu un ideal". Aceasta se explică prin faptul că el „crede în tradiția cavalerească, aşa cum un om de ştiință modern crede în legile naturii"[10, p.15]. Don Quijote este un scolastic şi ceea ce stă scris rămâne inatacabil. În acelaşi timp el nu este mulțumit de prezent şi, întrucât are în minte o imagine utopică a lumii, o proiectează asupra realului. Privit dintr-un asemenea unghi, Don Quijote „ne apare ca încorporarea simbolică a unei imperioase necesități de iluzie" [11, p.187], tânjeşte după iluzie ca după singurul lucru care-i poate asigura conservarea spirituală. Faptul că materialul iluziilor sale îl lua din universul romanelor cavalereşti e, sub o specie mai generală, întâmplător, şi la sfârşit, când Don Quijote se găseşte în preajma morții, Cervantes îl

face să cadă pentru o clipă în visul pastoral, imaginându-se în singurătatea câmpurilor cu numele schimbat de Quijotez, alături de Pancino, Carrascón ş.a,. Deşi acesta putea fi „punctul de plecare al unei alte satire, dar, structural Don Quijote ar fi fost acelaşi, stăpânit de aceeaşi necesitate de a trăi în ireal”[8, p.187].

Aşadar, devenirea mitică a lui Don Quijote are loc o dată cu oferirea unui nou mod de cunoaştere a lumii, care presupune echivalența individualului cu universalul, şi descoperă adevărul suprem în existență. Don Quijote propune suplinirea categoriilor mentale ale logicii prin funcțiile cunoaşterii care cultivă „viziunile iraționale” şi, totodată, speranța în absurdul rațional. Eroul glorifică credința şi viața prin întreruperi în nesiguranță şi moarte. Categoriile paradoxiei oferă, astfel, o structură care explică esența quijotismului ca model de cunoaştere, procesul de devenire mitică al lui Don Quijote încheindu-se, acesta fiind primul mit modern.

Impactul pe care l-a avut romanul *Don Qujote* asupra cititorilor rezultă în crearea unei noi noțiuni, cea a *quijotismului*, lăsată lumii drept moştenire. Don Quijote, ca personaj-mit, suportă, în anumite coordonate obligatorii, dar destul de largi, multiple interpretări. Pentru M. de Unamuno, quijotismul este spiritualism, văzut ca adevărat eroism, reprezentând un mod de viață şi de cunoaştere. Quijotismul este „o întreagă metodă, o întreagă epistemologie, o întreagă estetică, o întreagă logică, o întreagă etică, o întreagă religie mai ales, adică o întreagă economie a eternului şi divinului, o întreagă speranță în absurdul rațional,”[7, p.233] conchide Unamuno.

G. Uscătescu afirmă că una dintre particularități este evadarea lui Don Quijote din dimensiunea spațiului, unica sa dimensiune fiind cea a timpului. Prin urmare, „identitatea cu ceea ce este esențial în ființa Spaniei şi cu „specificul” spaniol, dimensiunea sa temporală reprezintă un uriaş efort creator de a se proiecta în atemporalitate”[12,p.115], spaniolii străduindu-se necontenit să definească această identitate.

Călătoria lui Don Quijote poate fi interpretată ca o întoarcere forțată la originile identității sale de hidalgo, lăsând la o parte masca de cavaler rătăcitor. Or, această revenire presupune mai multe pierderi, deoarece mai dureroasă decât orice

este pierderea încrederii în sine, renunțarea la ideal şi la o identitate. Deşi idealul lui Don Quijote este considerat fals, iar momentul istoric nu este receptat real, cavaleria rătăcitoare fiind demult apusă, „este evident că Don Quijote trăieşte în timp concentrat, un prezent continuu, uman-universal în care vestiți cavaleri rătăcitori îi sunt contemporani, ca şi faptele lor glorioase”[13, p.34].

Acest personaj conține doar anumite fațete din bogăția caleidoscopică a ipostazelor umane, fiind mai aproape de sufletul modern decât eroii antici. Mărturie sunt numeroasele raportări moderne la mitul lui Don Quijote şi noțiunea de pragmatism-realism, atât de pronunțată în societatea contemporană. Eroul lui Cervantes, însă, întreprinde o călătorie simbolică de transformare interioară.

Don Quijote este eroul credinței într-un ideal, o altă particularitate a personalătății quijoteşti, hrănit din îndelungata citire a cărților de cavalerie, şi îmbrăcând armura, porneşte s-o reînvie în lume. În chip de cavaler rătăcitor pleacă să îndrepte strâmbătățile, deci, porneşte să schimbe lumea. Pleacă să afirme existența unei alte lumi decât a celei aparente, a celei „arătate simțurilor noastre înşelătoare, existența unei lumi ideale, adevărate”[14, p.40], căci singurul adevăr este adevărul conştiinței sale.

Există atâtea lumi, atâtea adevăruri, câte euri există. Dar pentru fiecare nu există decât o singură lume, un singur adevăr - acela pe care şi-l creează şi în care crede fiecare. Indiscutabil că adevărul lui Don Quijote este cavaleria rătăcitoare, este coiful lui Mambrino, este Dulcineea. Or, „adevărul lui Alonso Quijano este Don Quijote”[14, p.140], întrucât adevărata creație nu este creația biologică, ci cea spirituală, iar adevărata realitate nu este cea materială, cea obiectivă, ci cea subiectivă. Anume acesta este crezul lui Alonso Quijano care se renaşte în Don Quijote ca să-şi trăiască adevărata viață, cutreierând câmpiile La Manchei şi ajutându-i pe cei nevoiaşi, pe văduve şi pe orfani, trăsătura esențială a quijotismului. El are nobila dorință de a se evidenția prin fapte frumoase, iar intențiile le îndreaptă mereu către scopuri bune, anume de a face bine tuturor, şi rău nimănui, numindu-se „tămăduitorul nedreptăților şi obidelor”[15, p.58] Don Quijote de la Mancha.

O altă particularitate a personalității quijoteşti o constituie curajul nesăbuit, calificat drept curată nebunie, deoarece el întâmpină fără şovăire aventurile cele mai periculoase, care îi apar în cale, chiar demonstrează un extraordinar curaj în exteriorizarea sa sinceră. Deşi Don Quijote nu are un plan de acțiune prestabilit, fiind omul întâmplării, lăsându-se în voia aventurilor, el este pregătit atât sufleteşte cât şi fiziceşte, pentru orice acțiune, iar aceasta ne duce la ideea unei „viziuni quijoteşti asupra vieții concepută ca sursă inepuizabilă de surprize”[13, p.34]. Curajul cavalerului de a-şi crea un ideal nobil, atât de necesar omenirii este remarcabil şi de o generozitate supremă. Deşi „fals nu este idealul quijotesc, ci numai armele, plus tactica lui de a ataca direct şi dezordonat, indiferent de dimensiunile primejdiilor, voința de a lupta de unul singur şi mai ales de a crede a priori în siguranța victoriei, fără a lua în seamă circumstanțele în stare să-i contrazică prea marea încredere”[13, p.34]. Contrastul izbitor dintre sarcinile quijoteşti propuse şi puterile lui reale devine tot mai transparent atunci când Don Quijote se încăpățânează să creadă că va întrona singur binele în lume spre eterna sa glorie.

Problema majoră abordată de Cervantes în termeni quijoteşti este relația *iluzie - realitate,* o sursă veşnică de controverse şi confuzii. Autorul plasează această problemă în centrul atenției, face chiar din ea laitmotivul subtil al aventurilor quijoteşti. În romanul lui Cervantes este vorba „de o trăire în iluzie ca într-o realitate, de o transformare a imaginarului în real, prin exercitarea voinței”[11, p.187]. Halucinațiile, visele, coşmarurile sunt fenomene psihice spontane, dincolo de controlul volitiv în slujba nevoii sale adânci de iluzie, Don Quijote îşi pune însă şi voința, şi luciditatea, ajungând să poată halucina realul şi să descopere în el fabulosul şi imaginarul. Prin urmare, dincolo de ispita construcțiilor teoretice posibile, esențială se pare setea şi voința de iluzie a eroului cervantesc - trăsături quijoteşti, care stau la baza atât a elementului comic foarte extins cât şi a celui tragic foarte profund din acest roman. Tema iluziei joacă, de altfel, un rol imens în toată literatura spaniolă a vremii, şi la poeți, şi la romancierii picareşti, şi la dramaturgi. Ca orice om, Don Quijote îşi pune tot felul de întrebări izvorâte din contactul său cu lumea exterioară şi filozofează subtil, deoarece ştie foarte bine că realitatea este

variabilă, ştie că lucrurile posedă mai multe feluri de realitate şi pentru a le cunoaşte trebuie depăşite aparenţele lor.

Realul reprezintă o lume de o complexitate nemărginită, cu multe fațete invizibile. În funcție de sensibilitatea individuală, oamenii au sau nu au revelația a câte ceva din partea invizibilă sau încă necunoscută a realității, care este intrinsecă realului sensibil, deci la fel de real ca cel mai evident real. Cervantes crede în experiență şi în rațiune, arătând o permanentă învăluire şi un amestec a celor două lumi, cu multe ciocniri între ele, într-o continuă mişcare de respingere şi atracție, mişcare ce antrenează, în interesul ei nestăvilit, personajele. Când lumea ireală operează şi prinde în mrejele ei personajul, realul intervine cu presiuni echilibrate.

Don Quijote rezolvă, apelând, de obicei, la ironie, acest amestec ambiguu al celor două lumi, în consens cu gândirea epocii, cu ajutorul superstiției, al vrăjitoriei, sunt satirizate pretențiile de atotputernicie ale magiei, astrologiei şi vrăjitoriei prin care se menținea o atmosferă de groază şi de mister. După credința lui Don Quijote, în acțiunile şi aventurile sale se petrec minuni compatibile numai cu vrăjitori potrivnici - preschimbarea castelului într-un han şi invers, preschimbarea uriaşilor în mori de vânt, dar cea mai nefastă răutate a vrăjitorilor a fost atentatul la Dulcineea, cea preschimbată într-o țărancă. Astfel, avem mereu în preajma noastră miracolul, misterul care se întrepătrund cu realul sensibil şi influențează decisiv mersul lucrurilor.

Cele două lumi în confruntare sfârşesc prin a deruta eroul care credea că lumea reală se încadrează în reprezentarea sa. Dar Don Quijote joacă un rol şi este conştient de acest lucru. Înaintea sfârşitului, eroul pare un înțelept care neagă toate adevărurile ce l-au călăuzit şi hrănit, numindu-le minciuni şi blestemând cavaleria rătăcitoare. El îşi încheie eroic jocul de-a viața frumoasă, care fusese Evul Mediu târziu, joc pe care Cervantes „îl reia la sfârşitul Renaşterii, ca pe un laitmotiv al imperturbabilului drum spre noi răsărituri care traversează cu necesitate amurguri scăldate în aceeaşi lumină sumbră, tristă şi amară a unui soare muribund”[13, p.41].

Alteori, aparența înşelătoare a realului cotidian e rezultatul unei influențe protectoare, emanând tot din supranatural, ca atunci când Don Quijote îi explică lui

Sancho Panza de ce miraculosul şi preţiosul coif al lui Mambrino a luat înfăţişarea unui vulgar lighean de bărbierit: „E cu putinţă oare ca de-atâta vreme, de când tot batem drumurile împreună, să nu-ţi fi sărit ţie-n ochi că toate trebile astea ale cavalerilor rătăcitori se arată a fi doar închipuiri, aiureli şi sminteli, şi că toate-s de-a-ndoaselea? Şi nu doar aşa ar fi, ci pentru că printre noi, ăştia, mişună o droaie de vrăjitori, care ni le preschimbă şi ni le strămută pe toate, prefăcându-le în ce au ei chef, după cum le vine pofta să ne sprijine ori să ne nimicească. Aşa că ăsta care ţie ţi se pare lighenaş de bărbierit, pentru mine este coiful lui Mambrino, altuia cine ştie drept ce altceva i-o apărea!”[15, p.217,] Don Quijote are un delir sistematic, riguros din punct de vedere formal, ceea ce, „ţinând seama şi de natura lui volitivă şi extravertită, ne-ar putea face să vedem în el un tip sublim de paranoid”[11, p.138].

José Ortega y Gasset conchide că în *Don Quijote* epica se clatină din temelii, cu aspiraţia ei de a susţine o lume mitică, vecină cu lumea fenomenelor naturale, dar deosebită de ea. În urma lecturii „am ajuns să înţelegem că lucrurile au două faţete”[16, p.74]. Una este *înţelesul*, semnificaţia lor, ceea ce sunt când le interpretăm. Cealaltă este *materialitatea* lucrurilor, substanţa lor sigură, ceea ce intră în alcătuirea lor, indiferent de orice interpretare. Prin urmare, „rădăcina eroismului se află într-un act real de voinţă”[16, p.151]. De aceea Don Quijote nu este o figură epică, ci este un erou, deoarece Ahile face epopeea, iar eroul cervantesc o doreşte. Poetul afirmă că *voinţa* este un obiect paradoxal care începe în realitate şi se termină în ideal, întrucât nu poţi voi decât ceea ce nu există, aceasta fiind o temă tragică, iar o epocă deterministă şi darwinistă, bunăoară, nu se poate interesa de tragedie.

Distanţa de la a voi să fii până la a crede că eşti deja este distanţa de la tragic la comic. Acesta este pasul care desparte sublimul de ridicol, iar „transferul caracterului eroic de la voinţă la percepţie produce involuţia tragediei, prăbuşirea ei, comedia ei”[16, p.157]. Mirajul apare drept ceea ce este - miraj. Exact astfel se întâmplă şi cu Don Quijote, când nemulţumindu-se să separe voinţa de aventură, se încăpăţânează să se creadă aventurier.

Personajul care îl însoţeşte pe Don Quijote, după tradiţia cavaleriei rătăcitoare, este faimosul scutier Sancho Panza, care în esenţă, este marea şi adevărata creaţie a

lui Don Quijote, pe care l-a scos din negura necunoaşterii de sine la lumina cunoaşterii, l-a făcut stăpân pe sine şi l-a umanizat. Sancho este considerat „fratele spiritual al lui Don Quijote”[11, p.142] şi desigur că ignorarea lui, sau înțelegerea greşită poate duce la crearea unei imagini întrucâtva false despre însuşi Cavalerul Tristei Figuri. Interpretarea modernă a lui Unamuno şi Papini a încercat să corecteze eroarea tradițională a cărei victimă era bunul Sancho Panza, demonstrând astfel că el nu este nici opusul lui Don Quijote, nici complementul lui, ci, la un alt nivel decât al stăpânului său, tot o structură quijotescă, urmărită de mirajul unui ideal, cel al insulei, adevăratele spirite „materialiste” respinse de lumea iluziei fiind preotul, bărbierul şi, în special, Samsón Carrasco.

Atitudinea lui Cervantes în marea problemă a iluziei o putem deduce mai bine din destinul lui Sancho, decât din acela al lui Don Quijote, deoarece alternativa: simț al realității - iluzie, conştiință picarescă - idealism quijotesc îşi află ilustrarea mai ales în Sancho, care „devine astfel principalul punct de referință al întregii cărți”[11, p.144]. Don Quijote îl înalță pe Sancho de la nivelul de pícaro la acela al unui visător, şi asta fără vre-un efort conştient, ci prin efortul lui contagios.

Urmărim o evoluție spectaculoasă a personajului de la sanchism la quijotism despre care am amintit anterior. Deşi la început acesta este „lacom, interesat, fricos, fără imaginație, şiret, plin de un bun simț cam pedestru, analfabet, turnându-şi inteligența naturală în proverbe”[10, p.17] spre sfârşit se quijotizează. Aventurile lui Don Quijote sunt împlinirea crezului lui şi împărtăşirea lui totală, şi astfel împlinire cu adevărat. Sanchismul, ca mod de cunoaştere şi de viață, a existat în Don Quijote de la bun început, dar el l-a negat mereu. Ceea ce s-a numit sanchizare „nu este decât o retragere treptată a lui Don Quijote din scena quijotismului - căci rolul său se apropie de sfârşit - pe măsură ce-şi face intrare în ea Sancho”[14, p.44]. În acest sens retragerea definitivă din scena quijotismului, adică moartea sa, este cea mai mare dovadă că bunul-simț nu l-a părăsit niciodată. Spovedania de sfârşit nu este decât suprema înțelepciune, înțelepciunea morții, aşa cum crezul său de Don Quijote fusese înțelepciunea vieții. Visul lui Don Quijote nu era decât visul vieții, iluzia necesară a vieții. Marea înțelepciune a vieții este nebunia, adevărata viață, iar a

morții, renunțarea la ea, renunțarea la viață. Don Quijote ajunsese la înțelepciunea vieții spre amurgul ei. Poate tocmai apropierea morții, lumina ei, îl făcuse să înțeleagă sensul vieții şi să pornească întru afirmarea lui. Dar acum, după ce-l afirmase, poate să moară liniştit.

Şi întrucât marea aventură a lui Don Quijote este Sancho, el „îl va purta încet spre quijotism, spre credința în ideal"[14, p.45], trezindu-l din somnul şi trândăvia spiritului ca să poată vedea frumusețea Dulcineei. Astfel, aventurile lui Don Quijote au menirea să-l facă pe Sancho să vadă cu ochii trupului ceea ce trebuie să vadă cu ochii spiritului. Aventurile sale sunt tot atâtea lecții de quijotism pe care i le dă lui Sancho, ucenicul său, într-ale cavaleriei, făcându-l să înțeleagă că există o frumusețe spirituală care nu poate fi văzută decât cu ochii minții. Cel mai mare examen pe care îl dă Sancho este cel al credinței, al credinței față de sine şi acesta fiind poarta spre quijotism, pentru că quijotismul este, în primul rând, credință. Don Quijote crede în ideal şi dă posibilul drept real, deşi posibilul pentru el are o sferă mult mai largă şi raportul cu realul e altul. Pentru Sancho este posibil doar ceea ce e real, iar conştiința sa nu admite decât ceea ce i-au arătat simțurile. Dar lecțiile „practice" ale lui Don Quijote aveau să dea rod, atunci când Sancho, neîntrebat de cavaler, vorbeşte despre vizcainul şi ocnaşii care trebuiau să se închine Dulcineei, fără să-şi dea seama de incompatibilitatea între Dulcineea, țăranca despre care vorbise până atunci, şi Dulcineea, domnița căreia i se închină învinşii Cavalerului Tristei Figuri. Şi Don Quijote întrevede sâmburele de quijotism dincolo de coaja groasă de sanchism, iar Sancho devine stăpân pe sine, pe voința sa şi o va izbăvi de vrăji pe Dulcineea. Prin urmare, „cu fiecare aventură prin care trece, împreună cu Don Quijote ori de unul singur, el urcă o treaptă spre quijotism şi astfel spre firea sa, spre sine"[14, p.49].

Urmărim, deci, o distanță enormă între Sancho cel care-l despoaie pe călugăr sau ia samarul bărbierului cu coiful lui Mambrino şi cel venit din insulă cu mâinile goale. Şi ce distanță între cel care-l îndeamnă pe stăpânul său, în aventura cu pivele, să descalece şi să se culce, atunci când rostul lui cere să se arunce în aventură, şi Sancho cel care-i spune cavalerului că „cea mai mare nebunie pe care poate să o facă un om în viața lui este să se lase să moară aşa din senin, fără să fie ucis de nimeni şi

fără să-i curme viața nici o altă mână decât aceea a aleanului”[17, p.444], sau acela care-i spune idealul său cavaleresc: „Hai, nu mai fi aşa leneş şi scoală-te odată din patul ăsta, să mergem la câmp îmbrăcați în păstori, precum ne-am înțeles”[17, p.444]. Aşadar, Don Quijote trăieşte. Trăieşte în Sancho, întrucât lecția a dat rod şi scutierul, venindu-şi în fire este un nou Don Quijote, iar sfârşitul romanului este un nou început.

În ceea ce priveşte relațiile lui Don Quijote cu femeile, s-ar putea afirma că acestea sunt imaginare şi prezintă o altă trăsătură pur quijotescă. În ciuda aspectului său jalnic Don Quijote este aparent „dorit” de femei. Doamnele de la dans, Micomicona, Maritornes şi Altisidora lasă în mod intenționat impresia că sunt îndrăgostite nebuneşte de el. Reacția femeilor față de bătrânul cavaler este o altă modalitate de ridiculizare a personajului. Cervantes insistă cu ironie muşcătoare pe contrastul dintre adevăratele sentimente pe care cavalerul le trezeşte în sufletul femeilor, ce pornesc de la indiferență până la milă într-o aparență hazlie, şi impresia falsă pe care Don Quijote o are despre calitățile sale de cuceritor de inimi. Mai toate femeile cunoscute de cavaler au tendința de a-i măguli orgoliul masculin prin mincinoase declarații de dragoste şi de a râde, în fond, de credulitatea bătrânului.

Femeile din *Don Quijote* de abia îşi pot stăpâni râsul când se prefac îndrăgostite de bunul cavaler, distrându-se copios pe seama lui, făcând uneori glume care îl fac să sufere. Drept exemplu poate servi farsa de la han pusă la cale de Maritornes şi de fiica hangiului care profită de naivitatea cavalerului spre a-i prinde mâna în bageacă, lăsându-l spânzurat şi în picioare pe Rocinante. Schimbul de replici între participanții la această scenă are loc sub aparența vorbelor meşteşugite menite să-i dea bietului nebun impresia de realitate, fiind concepute în stilul livresc al cărților de aventuri pe care în mod curios servitoarea îl cunoştea:

„- Dați-mi doar una din frumoasele înălțimii-voastre mâini, zise Maritornes, ca să-şi verse asupra ei înfocata dorință care a adus-o aici la bageacă, cu primejdia onoarei sale, că dacă ar fi mirosit-o tatăl şi stăpânul său, ar fi tăiat-o bucățele, de nu i-ar mai fi rămas întregi nici urechile”[15, p.396].

Cavalerul rătăcitor nu poate exista fără stăpână şi aici Don Quijote îşi trăieşte profund drama iubirii, considerând că nu este necesar ca „stăpâna inimii” să fie cu adevărat, fiind suficient doar să strălucească în imaginația cavalerului. Anume din această nefirească interpretare a subiectului s-a ivit drama iubirii quijoteşti, eroul trăindu-şi propria şi strania sa dramă erotică.

Singurele pseudo - întâlniri ale lui Don Quijote cu Dulcineea sunt în stare de vrajă. Tema vrăjii revine obsedant pe tot parcursul romanului, constituind metoda de refugiere a personajului principal din lumea reală. Această anomalie a lui Don Quijote este una de esență, constituind însăşi cauza rătăcirii şi a călătoriei. Prima întâlnire este în realitate cu o țărancă urâțică prezentată de Sancho drept Duilcineea cea vrăjită, iar cea de-a doua se petrece în stare delirantă, atunci când Don Quijote coboară în peştera lui Montesinos şi o întâlneşte pe falsa Dulcinee sub acelaşi chip. Sancho îndeplineşte canonul cerut de falsul vrăjitor Merlín pentru ca Dulcineea să fie dezlegată de vrajă şi singurul lucru care îi răsare în față lui Don Quijote este un iepure. În mod simbolic, Don Quijote eşuează în toate încercările sale de a dezlega pseudo - vrăjile care-l înconjoară, dar reuşeşte totuşi să dezlege o singură vrajă, cea a romanelor cavalereşti care îi tulburase mințile.

Iubirea nefirească şi echivocă a eroului a provocat diverse discuții. T. Vianu îl vede pe Don Quijote „beat de iubire”, însă nu pentru Dulcineea, aceasta fiind doar un pretext, ci pentru idealurile lui. G. Călinescu şi Ortega y Gasset afirmă că numai obiectul iubirii sale este ireal, iar iubirea lui Don Quijote pentru un obiect ireal este la fel de ireală, deoarece nu poți iubi ceea ce nu există şi nu cunoşti. După Al. Popescu-Telega, „Don Quijote iubeşte ideal, cast: atât de ideal încât nici nu bănuieşte că obiectul pasiunii sale nu există”[18, p.56] şi atunci când Dulcineea i se arată sub chipul unei țărance simple, cavalerul nu-şi crede ochilor. De fapt, în calitate de generatoare a iubirii virtuoase, quijoteşti, menționează Valeriu Cristea, Dulcineea nu este decât o abstracție, deoarece ea „semnifică neputința personajului de a-şi concretiza un obiect al iubirii fapt ce duce la efecte negative asupra destinului său”[19, p.115]. Totodată, Don Quijote a fost victima unui conflict interior de mare intensitate, generat de imensa lui resursă şi capacitate de iubire, de dăruire, de

sacrificiu şi absența efectivă a ființei iubite. Dar speranța împlinirii iubirii nici nu intră în preocupările eroului, nu-l îngrijorează, deoarece Dulcineea este doar o chestiune de formalitate cavalerească, căreia Don Quijote îi acordă o importanță maximă, de altfel, ca şi tuturor celorlalte formalități.

Indiscutabil, tema iubirii ocupă un spațiu atât de imens încât, fără a exagera, putem afirma că *Don Quijote* este şi un roman de dragoste, deoarece întâlnim dragostea cu multiplele ei aplicații practice ca şi pe cea singulară a eroului. Don Quijote ar fi putut iubi cu adevărat, fiind înzestrat spiritual pentru aceasta; dar se complace în eroare cu bună ştiință, rămânând în afara adevăratului sentiment de iubire pentru o ființă reală. Don Quijote, suflet cinstit şi curat, nu este omul aventurilor amoroase, ci al unei unice iubiri sublime. Figura eroului este iarăşi sublimă şi ridicolă în acelaşi timp. Dacă Dulcineea ar fi existat cu adevărat sau dacă acest cuplu ar fi fost o realitate, s-ar fi putut realiza trăirea sublimă a iubirii quijoteşti. Întruchipând, subiectiv, frumusețea absolută, Aldonza l-ar fi dus pe Don Quijote de la starea convențională la cea adevărată.

Cervantes ironizează şi de data aceasta diferența dintre viața reală şi cea imaginară. În idealul de viață frumoasă al cavaleriei, atitudinea erotică, eroismul din dragoste avea un rol primordial. Dar forma trăirii erotice generalizată până la artificiu contrasta violent cu adevărul vieții. Prin urmare, Don Quijote „înglobează caracteristici ale tipului uman medieval târziu - dar şi tipul omului din totdeauna suferind de o insuficiență cu sentimentele erotice refulate”[13, p.46]. Totuşi el se supune atât de serios jocului, crezând în existența Dulcineei ca şi în idealurile cavaleriei rătăcitoare, pretinzând tuturor aceeaşi credință. Cu Don Quijote cunoaştem omul care, „suferind de o gravă insuficiență, persistând în iluzia Dulcineea, nu a ştiut să primească nici să participe compensatoriu la erosul universal”[13, p.49]. Este un model de nereuşită în privința receptării şi acordării impulsurilor erotice personale cu cele exterioare. Risipindu-se în amăgiri, Don Quijote se autoînşeală, dar cu cea mai curată credință.

Epoca renascentistă valorifică în privința erosului ideile platonice larg răspândite de filosofii italieni: Marsilio Ficino, Pico della Mirandola şi alții, iar *Don*

Quijote reprezintă întocmai teoria erosului epocii în treapta ei superioară. Aşadar, eroul s-a încadrat perfect în limitele acestei norme. Cervantes cuprinde în opera sa diferite aspecte de viață adevărată ceea ce contrastează cu acest caz unic care este Don Quijote, eroul fiind „o excepție parcă predestinată să releveze absurditatea artificiilor şi abstracțiunilor ce secătuiesc şi epuizează ființa umană, Don Quijote este fiul comic şi paradoxal al unei națiuni pentru care pasiunea, viața în trecere năvalnică este elementul ei natural"[13, p.50]. Important, însă, este faptul că romanul lui Cervantes a surprins fenomenul, făcând din „nebunia erotică" a lui Don Quijote aspectul esențial al eşecului său.

Don Quijote acționează în multe împrejurări sub influența nebuniei, care poate fi considerată şi o trăsătură quijotescă, deşi este o metodă larg răspândită în secolul al XVI-lea, gândirea sa atingând uneori profunzimi ce îl apropie de modelul „nebunului-înțelept", considerat o metaforă a dreptului la adevăr moral. Michel Foucault în lucrarea *Istoria nebuniei în epoca clasică*, nota că adevărata moştenire a leprei medievale care va trece într-un fenomen foarte comlex, pe care medicina urma să-l studieze după mult timp, a fost fenomenul nebuniei. „Va fi necesară o lungă perioadă de latență, aproape două secole, pentru ca această nouă obsesie, care îi succedă leprei între spaimele seculare, să suscite, ca şi aceasta, reacții de împărțire, de excludere, de purificare, cu care se înrudeşte totuşi în mod evident. Înainte ca nebunia să fie stăpânită, spre mijlocul secolului al XVII-lea, înainte să fie reînviate, în favoarea sa, vechi rituri, ea fusese pusă, cu obstinație, alături de toate experiențele majore ale Renaşterii", deduce M. Foucault[20, p.12].

La sfârşitul Evului Mediu atât nebunia cât şi nebunul devin personaje majore, deşi originea nebuniei este foarte îndepărtată, doar că în perioada dată ea capătă o suprafață considerabilă, fiind prezentă în mici farse populare cu caracter satiric. În teatrul medieval personajul Nebunului, al Neghiobului sau al Prostului capătă o tot mai mare importanță, fiind plasat în mijlocul teatrului. După M. Foucault, „în literatura savantă Nebunia e, de asemenea, la lucru, chiar în inima rațiunii şi a adevărului. Ea este aceea care îmbarcă toți oamenii, fără deosebire, pe nava sa smintită şi îi sorteşte unei odisei comune: *Blauwe Schute* de Van Oestvoren,

Narrenschiff de Brant, *Débat de folie et l'amur* de Louise Labé, Guyot Marchand publică *Dans Macabre*, iar Hieronymus Bosch compune *Corabia nebunilor. Elogiul nebuniei*[20, p.19].

Deşi până în a doua jumătate a secolului al XV-lea, sau puțin mai târziu, tema morții domneşte singură, nebunia este deja o prezență a morții. „Înlocuirea temei morții cu cea a nebuniei nu marchează o ruptură, ci mai degrabă o răsturnare în interiorul aceleiaşi nelinişti", fiind vorba despre neantul existenței, deşi „acest neant nu mai e recunoscut ca termen exterior şi final, amenințare şi totodată concluzie; este resimțit din interior ca formă continuă şi constantă a existenței"[20, p.21].

În clasicism nebunia devine o formă care se raportează la rațiune sau chiar nebunia şi rațiunea intră într-o relație veşnic reversibilă care face ca orice nebunie să-şi aibă rațiunea sa, care o judecă şi o stăpâneşte, orice rațiune să-şi aibă nebunia în care să-şi găsească adevărul ridicol. Fiecare este măsura celeilalte, iar în această mişcare de referință reciprocă ele se distrug, dar se întemeiază una pe alta.

În secolul al XVI-lea nebunia nu este o putere surdă, care face lumea să explodeze, ea nu descoperă marea luptă a ştiinței cu interdicția, fiind inclusă în relația cu rațiunea, afirmându-se şi negându-se deopotrivă. În perioada dată nebunia devine chiar una dintre formele rațiunii, neavând „sens şi valoare decât în câmpul rațiunii"[20, p.38].

Aşadar, adevărul nebuniei nu mai înseamnă unul şi acelaşi lucru cu victoria rațiunii şi stăpânirea ei definitivă: căci adevărul nebuniei înseamnă să fie interioară rațiunii, să fie o forță şi un fel de nevoie momentană a acesteia, pentru a fi mai sigură de ea însăşi. Probabil că acesta este secretul atotprezenței sale în literatura de la sfârşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, „care, în efortul său de a stăpâni rațiunea aflată în propria sa căutare, recunoaşte prezența nebuniei, o înconjoară, o investeşte, pentru a triumfa în final asupra ei"[20, p.41]. Un fenomen viu de cercetare sunt figurile literare: Don Quijote, Regele Lear, Ofelia, dar şi romanele lui Scudéry, teatrul lui Rotrou sau al lui Tristan l'Hermite.

Secolul al XVIII-lea va recunoaşte încă formele nebuniei prin identificare romanescă, trăsăturile sale fiind fixate pentru totdeauna de Cervantes. Tema

nebuniei va fi reluată insistent prin deverse adaptări şi interpretări: *Don Quichotte* de Guérin de Bouscal se joacă în 1639, în 1641 se joacă *Le Gouvernement de Sancho Pança* ş. a.

Michel Foucault, în *Nebuniea în epoca clasică,* distinge o serie de nebunii: *nebunia trufiei goale*, unde nebunul nu se identifică cu un model literar, ci cu el însuşi, printr-o adeziune imaginară care îi permit să-şi atribuie toate calitățile, toate virtuțile sau puterea cu care nu e înzestrat. Această nebunie este cel mai puțin ridicolă, deoarece este în inima oricărui om raportul imaginar pe care îl întreține cu sine.

Nebunia dreptei pedepse aparține tot lumii morale. Ea pedepseşte, prin dezordinile spiritului, dezordinile inimii. Dar are şi alte puteri: pedeapsa pe care o aplică se multiplică pe ea însăşi, în măsura în care, pedepsind, ea dezvăluie adevărul. Dreptatea acestei nebunii constă în faptul că e veridică.

Ultimul tip: *nebunia pasiunii disperate*. Dragostea decepționată în excesul ei, mai ales dragostea înşelată şi fatalitatea morții, nu are altă ieşire decât demența. În perioada cât avea un obiect, dragostea nebună era mai mult dragoste, decât nebunie, lăsată singură cu sine, dragostea trece în vidul delirului.

În creația lui Cervantes preponderente sunt formele care țin de trufie şi de toate capriciile imaginarului, acestea fiind modele înalte, pe care imitatorii lor le deviază şi le dezarmează. La Cervantes nebunia este fără scăpare, întrucât nimic nu o duce vreodată nici la adevăr, nici la rațiune. Ea nu se îndreaptă decât spre destrămare şi, de aici, spre moarte.

Nebunia lui Don Quijote a provocat de-a lungul vremii multe dezbateri şi a creat multe teorii. Pentru unii eşecul în absurd al eroismului lui Don Quijote reprezintă momentul limită al unei aspirații salutare, pentru alții devine permanență a quijotismului, iar nebunia devine o modalitate de cunoaştere a lumii pentru unii şi „paranoie genială” pentru alții. Prin Don Quijote renaşte filozofia ca aspirație, iar nebunia devine mod de cunoaştere, este instituționalizată, acest fapt „împlineşte tradiția renascentistă a cunoaşterii „frenetice” şi fixează caracterul esențial platonic al surselor ei”[5, p.39].

Nebunia lui Don Quijote nu este o trăsătură constantă, ci evoluează de-a lungul romanului în funcție de împrejurări. Dacă în prima parte a romanului esențială este interpretarea greşită a realității materiale, în partea a doua, personajele episodice (ducele şi ducesa), transformă şi literaturizează realitatea după modelul oferit de Don Quijote. Episodul calului Lemnopiron este un exemplu semnificativ de adaptare a realității după modele livreşti cu scopul de a face să trezească sensibilitatea unui individ pentru care lumea cărților şi a mitologiei are mai mare valoare ontologică decât realitatea imediată. Legat la ochi, Don Quijote cade în capcana întinsă de contesa Trifaldi şi crede într-adevăr că zboară prin văzduh cu Lemnopiron, iar Sancho acceptă jocul şi inventează o poveste cu „căprițele" din cer, metaforă a Constelației Pleiadelor. Mistificarea realității culminează cu târgul propus de Don Quijote lui Sancho Panza: „- Sancho, dacă vrei să te creadă lumea de tot ce spui c-ai văzut în cer, apăi şi tu să mă crezi pe mine de cele ce spun c-am văzut în peştera lui Montesinos; şi, iaca mai mult nu spun"[17, p. 256].

Cervantes cunoştea cu siguranță ideile exprimate de Erasmus din Rotterdam în *Elogiul nebuniei*, unde se face distincția între două tipuri de nebunie: una care este violentă, ucigaşă, răzbunătoare, ruşinoasă şi nelegiuită, ducând la incest şi paricid şi alta, care „apare ori de câte ori o plăcută rătăcire a minții scuteşte pe cineva de acele griji neliniştitoare şi îl cufundă în tot soiul de plăceri"[21, p.57]. Nebunia lui Don Quijote este mai degrabă transfigurare a realității, inofensivă şi chiar benefică.

Toate strădaniile şi caznele lui Don Quijote au în ultimă instanță efectul de catharsis, întrucât prin toate încercările, deşi eşuate, el se ridică deasupra condiției de om obişnuit, apropiindu-se măcar la nivel de intenție de modelul ales. Imitarea modelului şi asumarea rolului cavaleresc are efect purificator asupra profilului psihologic al personajului: „În ceea ce mă priveşte, pot spune că de când sunt cavaler rătăcitor, sunt viteaz, măsurat, mărinimos, bine-crescut, generos, prevenitor, cutezător, blând, răbdător, în stare să sufăr chinuri, întemnițări, farmece... socotesc că mă pot vedea prin vrednicia brațului meu, de mi-o fi cerul prielnic şi nu mi-o vitregi norocul, ajuns peste câteva zile regele vreunui regat unde să pot dovedi de câtă recunoştință şi mărinimie încape în inima mea"[17, p.143]. Toate virtuțile

cavalerului sunt extrase direct din mesajul evanghelic: compasiunea, dreptatea, sărăcia, castitatea. Deşi el menține o condiție laică, trăieşte o viață foarte austeră, rezonând în modelul uman al Sfântului. Această sanctificare laică a cavalerului este foarte bine argumentată de către Erasmus în *Enquiridon* sau *Manualul Soldatului Creştin.* Ortega y Gasset a comparat spiritul lui Don Quijote cu spiritul unui Christ gotic şi ridicol ce descinde printre spanioli: „ Fiindcă într-un fel Don Quijote este parodia tristă a unui Christ gotic, sfâşiat de angoase moderne; un Christ ridicol din mahalaua noastră, creat de o imaginație îndurerată care şi-a pierdut inocența şi voința dintâi şi umblă în căutarea altora, noi. Când se adună câțiva spanioli sensibilizați de mizeria ideală a trecutului lor, de murdăria prezentului şi de ostilitatea acră a viitorului, Don Quijote descinde printre ei”[16, p.59]. Comparația este frumoasă, dar nu poate explica decât gratuitatea acțiunilor lui Don Quijote, idealismul său pur.

Pe de altă parte, însă, cavalerul perfect trebuie să renunțe nu numai la bunurile materiale, ci şi la implicațiile afective negative precum: ura, dorința de răzbunare, mânia, mândria. La aceasta din urmă, primul dintre păcatele capitale, Don Quijote nu renunță; gândindu-se deseori cu trufie la bucuria câştigării unei bătălii sau la pedeapsa vreunui duşman.

Cavalerul îşi pierde însă treptat încrederea, văzând cum universul făurit de imaginația sa se destramă. La început entuziasmul său nu cunoaşte limite şi nu admite compromisuri, dar treptat începe să accepte explicațiile şi interpretările celor din jur. Are loc, astfel, dublul proces: de sanchizare a lui Don Quijote şi de quijotizare a lui Sancho, menționat anterior. Este binecunoscut că entuziasmului renascentist îi corespunde dezamăgirea barocă ce duce la renunțare, şi prin urmare, la moarte.

Astăzi Don Quijote este considerat „un model cultural generic pentru toți visătorii care trăiesc în imaginar sau pentru cei care, conştienți de sciziunea dintre real şi imaginar, aleg pe acesta din urmă ca mediu de viață”[13, p.136]. Cavalerul Tristei Figuri este cunoscut şi slăvit peste tot, împreună cu scutierul său Sancho Panza, cartea fiind prezentată de Cervantes însuşi ca un mit, şi, de fapt, chiar el

trăind fenomenul mitizării personajului său. Don Quijote, de fapt, nu e un mit oarecare, ci, după afirmația lui Ortega y Gasset ca „perspectiva epică constă în a privi întâmplările lumii din înălțimea unor mituri cardinale", îl putem considera pe Don Quijote întruchiparea unui astfel de *mit cardinal*.

În procesul cercetării procedeului de mitizare a personajului Don Quijote am determinat etapele trecerii eroului în mit. Aceasta începe odată cu apariția primului volum al lui *Don Quijote* şi a interesului deosebit al cititorilor europeni față de operă. Don Quijote este un mit livresc, care răspunde mai multor idealuri şi accede simultan la cele trei căi de realizare metafizică: *acțiunea* ce constituie rațiunea codului cavaleresc, *dragostea* de semeni şi de Dulcineea şi *cunoaşterea*, el fiind o memorabilă figură de „nebun înțelept", care vede lucrurile din perspectiva adâncă a sensului lor ideatic.

Motivul evoluării reprezintă condiția promovării personajului în mit, prin sinteza ontologicului cu gnoseologicul şi elevarea trăirii la un mod de cunoaştere. Prin efortul patetic de a identifica realul prin impunerea propriului *eu*, se sugerează noțiunea alogică a absurdului, care devine permanență a quijotismului. Don Quijote formează o logică „integrală", însuşindu-şi realul prin fantezie, acționând într-o lume „reală şi platonică", conceptual diferită de cea „fenomenală" a lui Sancho. Această aspirație spre esența de dincolo de fenomen şi ignorarea logicii lui determină *revolta* lui Don Quijote împotriva realului.

Devenirea mitică a lui Don Quijote are loc o dată cu oferirea unui nou mod de cunoaştere a lumii, care presupune identitatea individualului cu universalul, şi descoperă adevărul suprem în existență. Don Quijote propune suplinirea categoriilor mentale ale logicii prin funcțiile cunoaşterii şi speranța în absurdul rațional. Eroul glorifică credința şi viața prin întreruperi în nesiguranță şi moarte. Categoriile paradoxiei oferă o structură care explică esența quijotismului ca formă de cunoaştere, procesul de devenire mitică al lui Don Quijote încheindu-se, acesta fiind şi un mit modern.

Noțiunea de *quijotism* s-a constituit în urma unor particularități definitorii: eroismul lui Don Quijote, voința, credința într-un ideal, curajul nesăbuit, calificat

drept curată nebunie. În termeni quijoteşti este abordată şi problema iluzie-realitate, o sursă veşnică de controverse şi confuzii. Iubirea ideală, relațiile lui Don Quijote cu femeile fiind imaginare, astfel, prezintând o trăsătură pur quijotescă. Cavalerul Tristei Figuri acționează deseori sub influența nebuniei, un alt aspect quijotesc, deşi este o metodă larg răspândită în secolul al XVI-lea, gândirea eroului atingând uneori profunzimi ce îl apropie de modelul „nebunului-înțelept", considerat o metaforă a dreptului la adevăr moral. În esență, imitarea modelului şi asumarea rolului de cavaler rătăcitor a avut un efect purificator asupra profilului psihologic al personajului, acesta devenind viteaz, măsurat, mărinimos, bine-crescut, generos, prevenitor, cutezător, blând şi răbdător.

Astfel, Cervantes a pus în romanul său toate biruințele şi înfrângerile epocii, toate conflictele de idei şi mentalități, creând unele imagini de rară forță în istoria literaturii universale, imagini care exprimă profund, plurivalent, sensuri de gândire, direcții ale spiritului, forțe caracteristice pentru Renaşterea spaniolă.

Referințe bibliografice:

1. Eliade M. *Aspecte ale mitului.* - Bucureşti: Univers, 1978.
2. *Dicționar de termeni literari*. - Bucureşti: Editura Academiei, 1976.
3. Pârvan L. P. *Don Quijote un metaroman.* - Piteşti-Braşov-Cluj-Napoca: Universitas, 2000.
4. Balotă N. *Evphorion. Eseuri. Permanențe mitice în literatură.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1969.
5. Ionescu C. M. *Don Quijote, mit modern*. - În: *Studii de literatură universală*, v. VIII. - Bucureşti: 1966.
6. Curtius E. R. *Literatura europeană şi Evul mediu latin.* - Bucureşti: Univers, 1970.
7. Unamuno M. *Despre sentimentul tragic al vieții.* - Iaşi: Institutul European, 1995.
8. Beniost L. *Semne, simboluri şi mituri*. - Burureşti: Humanitas, 1995.

9. Dostoievski F. M. *Jurnal de scriitor*. - Iaşi:, Polirom, 2006.
10. Călinescu G. *Cervantes*. - În: *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1993.
11. Călinescu M. *Eseuri critice.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967.
12. Uscătescu G. *Ontologia culturii*. - Editura Ştiințifică şi Enciclopedică: Bucureşti. 1987.
13. Mustață I. *În preajma lui Don Quijote.* - Bucureşti: Roza vânturilor, 1991.
14. Bucurenciu-Bârsan I. *Don Quijote – Romanul revenirii lui Sancho sau o lecție de quijotism*. - În: *Literatura universală şi comparată*. - 1972, N2, anul XXI.
15. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha.vol.I* - Chişinău: Hyperion, 1993.
16. Ortega y Gasset I. *Meditații despre Don Quijote.* - Bucureşti: Univers, 1973.
17. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha.vol. II* - Chişinău: Hyperion, 1993.
18. Popescu Telega, Al. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Casa şcoalelor, 1942.
19. Cristea V. *Pe urmele lui Don Quijote.* - Bucureşti: Cartea Românească, 1974.
20. Foucault M. *Istoria nebuniei în epoca clasică.* – Bucureşti: Humanitas, 1972.
21. Erasmus din Rotterdam. *Elogiul nebuiniei sau Cuvântare spre lauda prostiei*. - Bucureşti: Editura Ştiințifică, 1959.

1.2. Quijotismul ca fenomen socio-cultural

Quijotismul modern a devenit o noțiune universală, chiar un fenomen socio-cultural, iar Don Quijote dăinuie ca o figură simbolică, vie şi bogată în sensuri, prin miracolul personalității sale; acela de a redescoperi mereu omul, de a revela în orice veac umanul autentic. Quijotismul este cu adevărat o modalitate demnă de a trăi şi de a muri, este „proba libertății individuale pusă în slujba binelui semenilor şi desăvârşirii personalității”[1, p.67]. Dar ceea ce nu a reuşit şi nici nu a încercat Don Quijote a fost posibilitatea unirii propriului său destin cu altele, pentru realizarea aceluiaşi ideal. Anume acest fapt explică şi eşecul său, eşecul aventurii strict individuale. Sancho Panza a intuit marea tragedie a lui Don Quijote fără a şti să o definească, atunci când îl numeşte *Cavalerul Tristei Figuri*. Cu adevărat este cel mai nimerit supranume, deoarece exprimă trăirea lăuntrică a sentimentului propriei limite, a neputinței de a-şi reface forțele numai din sine însuşi. Acest erou poartă pe întreaga sa figură drama omului modern, care de la un anumit moment nu a mai găsit resursele şi mijloacele prin care să fie oferită o cale spre bine, lumii de astăzi dincolo de limita atinsă în realizarea idealurilor umaniste ale Renaşterii. În Don Quijote redescoperim omul, dar nu şi elementele ce caracterizează noul umanism al vremii noastre, o importantă soluție de supraviețuire a lumii, întrucât anume umanismul „rămâne în fiecare epocă a istoriei europene cea mai frumoasă amintire intelectuală a țărilor bătrânului continent şi o chezăşie păstrată pentru certitudinile privitoare la soarta viitoare a omului. Din orice criză gravă umanitatea poate ieşi sprijinindu-se pe acest solid suport”[2, p.275].

De-a lungul secolelor romanul *Don Quijote* a avut un impact enorm asupra literaturii, artei, muzicii şi a vieții, în general. Probabil că quijotismul a început să se constituie ca fenomen atunci când primul cititor al lui Cervantes s-a comparat cu Don Quijote, chiar mai mult, şi-a zis Don Quijote. Nu este exclus faptul că acesta ar fi fost Lope de Vega, după cum menționează V. Bagno în cartea *Pe drumurile lui Don Quijote*. La temelia quijotismului, ca fenomen socio-cultural complex, a stat ieşirea eroului din operă şi identificarea cititorilor cu Don Quijote, cedând tentației

imposibilului şi încercând să trăiască ficțiunea, fiecare epocă înțelegându-l şi caracterizându-l în felul său.

Quijotismul este şi un fenomen universal, deşi fiecare literatură națională i-a atribuit nuanțe specifice, începând chiar de la contemporanii şi compatrioții lui Cervantes. Astfel, Esteban Manuel de Villegas a folosit cuvântul „quijotista" într-un sens peiorativ, iar Walter Scott, în epoca romantismului, i-a conferit un sens superior, folosind cuvintele „quijotism" şi „quijotesc".

Deşi quijotismul ca fenomen socio-cultural se identifică cu intențiile şi aspirațiile nobile ale cavalerului din La Mancha de a face bine, într-un anumit spirit popular s-a fixat prejudecata că quijotism înseamnă un fel de țicneală, o ridicolă neadaptare la realitate, dar anume astfel de visători, care au ieşit din realitatea proprie pentru a trăi fantezia au contribiut şi continuă să contribuie la progresul ştiințific, social, economic, cultural, deseori sacrificându-se. Fără ei nu s-ar fi descoperit America, tiparul, drepturile omului, istoria neamului având astfel de superbi Cavaleri ai Idealului: Mihai Viteazul, care a încercat să prindă tot ce era suflet românesc, N. Bălcescu, care s-a consumat pentru binele națiunii sale, M. Eminescu, care s-a zbătut, răsunând de inocență şi farmec, un „Don Quijote" este E. Lovinescu, care a sacrificat mult pentru frumosul din pagina scrisă, G. Călinescu, care a încercat, în vremuri incerte, să diminueze bezna generală, cu spiritul său optimist etc.

Quijotismul este un fenomen atât social cât şi cultural, deoarece rămâne permanent cu numeroase valențe deschise spre istoria de ieri, de azi şi de mâine. Cervantes a creat un personaj unic, având calități şi neajunsuri, individualizat prin caracterul său bogat cu virtuți menite să-l înalțe deasupra propriilor sale limite.

I. Mustață propune aşezarea lui Don Quijote în penteonul eroilor de tipul lui Ulise şi Eneas, aceştia constituind cazuri unice de eroism, irepetabile, dar nu suntem de acord că eroismul lui Don Quijote, „este al fiecărui om, un eroism cotidian, de care cu toții în anumite împrejurări suntem capabili, devenind eroiii unor clipe nemuritoare"[1, p.20]. Deşi cetățile eroilor antici au dispărut, deoarece au existat într-un timp îndepărtat, considerăm că atât Don Quijote, cât şi Ulise şi Eneas ating

valoarea universală a umanului. Câți contemporani am văzut îmbrăcați în armură, care pleacă în căutare de aventuri, se aruncă în luptă fără nici o măsură de precauție, refuză mâncarea şi dorm sub cerul senin, îndrăgostiți de o femeie imaginară. Deşi expresia „a te lupta cu morile de vânt" este folosită, ea nu se referă atât la eroism, aşa cum a fost înțeles în trecut, cât la idealism, adică sacrificiu şi suferință pentru o cauză, prin refuzul de a accepta plăcerile laice. Quijotismul modern nu ar fi atât eroism, ci mai curând o nebunie filozofică, morală sau spirituală de a visa, de a-şi face iluzii, de a crede într-un ideal.

Fără să mergem atât de departe ca I. Mustaşă care afirmă că „Don Quijote este prototipul perfect al omului", acest personaj conține doar anumite fațete din bogăția caleidoscopică a ipostazelor umane, acceptăm ideea că el este mai aproape de sufletul modern decât eroii antici. Drept exemplu pot servi numeroase raportări moderne la mitul Don Quijote şi noțiunea pragmatism-idealism, atât de caracteristică societății moderne.

Quijotismul ca fenomen cunoaşte câteva elemente definitorii, argumentate în subcapitolul anterior: *eroismul*, *relația iluzie-realitate, curajul nesăbuit, voința, iubirea ideală, nebunia*, unele înrudindu-l cu alți eroi literari. Vom cerceta în subcapitolul dat relația dintre quijotism şi unele fenomene literare, dar din lipsă de spațiu nu ne vom extinde şi asupra altor fenomene care au înrudiri cu quijotismul.

Quijotismul ca fenomen socio-cultural are o conexiune cu hamletismul, un alt fenomen cunoscut în literatură, deşi quijotismul ca şi concept este mult mai complex şi mai amplu, incluzând un şir de semnificații. Scriitorul rus I. Turgheniev menționează în articolul *Hamlet şi Don Quijote* că aceste două personaje întruchipează „două tipuri de bază ale naturii omeneşti – capetele extreme ale axei în jurul căreia aceasta gravitează"[3, p.8]. Autorul se întreabă „ce exprimă figura lui Don Quijote?" şi răspunsul pe care îl dă accentuează, în primul rând, credința în ideal a ciudatului personaj „credința în ceva etern, nestrămutat, credința în adevărul care se află *în afara* omului, un adevăr greu de pătruns, care cere slujire şi jertfe, dar care-i accesibil unei totale devoțiuni şi puterii de sacrificiu"[3, p.9]. Don Quijote rămâne fidel idealului său până în ultima clipă, e gata să suporte orice privațiune şi

să-şi sacrifice viața. El nu trăieşte numai pentru sine, ci pentru alții, pentru frații lui, pentru nimicirea răului, pentru a învinge vrăjitori, monştri, deci, răul din lume. De aceea e neînfricat, răbdător, se mulțumeşte cu o hrană simplă şi o haină modestă, neinteresându-l nici una, nici alta. Smerit în suflet, ca spirit e măreț şi viteaz, iar impresionanta lui evlavie nu-i stânjeneşte libertatea. Fiind străin de vanitate, el nu se îndoieşte de sine, de menirea sa, nici chiar de forțele sale fizice; voința lui e de neclintit. Don Quijote poate fi comparat cu „un copac secular care şi-a înfipt adânc rădăcinile în pământ, nu este în stare nici să-şi trădeze convingerile, nici să se abată din drumul ales"[3, p.10], tăria constituirii sale morale imprimând o deosebită putere şi măreție tuturor gândirilor şi spuselor sale, Don Quijote fiind un entuziast, slujitorul unei idei şi de aceea e înconjurat de aura ei. Dar ce reprezintă Hamlet? În opinia lui M. Calinescu „portretul melancolicului prinț al Danemarcei se constituie într-un simetric contrast față de acela al lui Don Quijote"[4, p.134] Ceea ce-l caracterizează este înclinația analitică şi sceptică, presupunând lipsa de credință şi egoismul. Hamlet este „un sceptic şi mereu se ocupă de el însuşi, şi e preocupat nu de datoria ce o are de îndeplinit, ci doar de frământările sale"[3, p.10]. Sarcasmul lui Hamlet se opune entuziasmului lui Don Quijote, întrucât de Don Quijote râdem, dar în râs, e implicată şi o putere răscumpărătoare, astfel că, până la urmă, îl iubim pe deşiratul Cavaler al Tristei Figuri. Pe Hamlet însă e aproape imposibil să-l iubeşti: „De compătimit, îl compătimeşte fiecare, şi e firesc: aproape oricine recunoaşte în Hamlet trăsături comune cu ale sale; de iubit, însă, repetăm, nu poate nimeni să-l iubească, după cum nici el nu iubeşte pe nimeni"[3, p.12].

Făcând această paralelă între cei doi eroi, Turgheniev menționează că Hamlet suferă mai mult şi mai profund decât Don Quijote, întrucât acesta din urmă e o natură afirmativă, pe când Hamlet e întruchiparea „principiului negării". Chiar şi exteriorul lor este foarte deosebit: Don Quijote are o figură „slăbănoagă şi colțuroasă, cu nasul coroiat, înzăuată caricatural, proțăpită sus pe greabănul scheletic al unei gloabe costelive"[3, p.11], care este mereu flămândă şi bătută, astfel Don Quijote stârnind râsul. Pe când înfățişarea lui Hamlet este atrăgătoare: melancolic, cu chipul palid, deşi nu e slab, poartă îmbrăcăminte neagră, de catifea,

până la pălărie, maniere alese, având un „sentiment al superiorității asupra celor din jur, alături de zâmbetul caustic al umilirii de sine, totul place la el, totul te farmecă”[3, p.11].

În atitudinea celor doi față de femeie găsim câteva lucruri demne de remarcat. Se ştie că Don Quijote o iubeşte pe Dulcineea, dar nu pe femeia reală, şi este gata să moară chiar pentru ea, spunându-i învingătorului său, care a şi ridicat sulița, gata să-l lovească: „Străpunge-mă, cavalere, dar fie ca slăbiciunea mea să nu slujească întru micşorarea faimei Dulcineii; susțin totuşi că ea este cea mai frumoasă din lume”[5, p.85]. La Don Quijote lipseşte cu desăvârşire senzualitatea, toate visările lui sunt *nevinovate*, şi „e greu de crezut că în adâncul inimii nădăjduieşte într-o unire cu Dulcineea, de care, poate, mai degrabă se teme”[3, p.16].

Alta este atitudinea lui Hamlet față de femei, întrucât marele Shakespeare nu s-a hotărât să-i dăruiască unui egoist, unui sceptic o inimă iubitoare, devotată. S-a spuns că prințul nu iubeşte, ci doar se preface că este îndrăgostit, fără multă iscusință. Astfel, în prima scenă din actul al treilea Hamlet îi spune Ofeliei: „...Te-am iubit cândva”[6, p.214]. Ofelia: „Alteță, m-ai făcut întradevăr să cred că da.”
Hamlet: „Nu trebuia să mă crezi ... nu te-am iubit”.[6, p.215]

Sentimentele lui față de Ofelia sunt pe de o parte cinice, pe de altă parte pompoase. Atunci când vorbeşte de Ofelia, nu se gândeşte decât la sine, iar în cuvintele: „O, nimfă, pomeneşte //în ruga ta de mine, păcătosul”[6, p.214], vedem că eroul shakesperian recunoaşte neputința sa de a iubi.

După I. Turgheniev, Hamlet întruchipează principiul negării, şi-l compară cu Mefisto, doar că e un Mefisto cuprins în sfera vie a naturii omeneşti; de aceea, negarea lui nu reprezintă răul – ea însăşi este îndreptată împotriva răului. Negarea lui Hamlet pune la îndoială binele, însă de rău nu se îndoieşte şi începe lupta împotriva lui. Nici în bine nu are încredere, adică pune la îndoială adevărul ideal şi puritatea lui, deşi îl atacă pornind de la ideea că este un bine artificial, sub a cărui mască falsă se ascunde acelaşi demon al răului, aceeaşi minciună eternă, duşmanii lui permanenți. Deşi Hamlet nu râde satanic cu râsul indiferent al lui Mefisto, zâmbetul său amar conturează o tristețe care trădează adânci suferinți. Scepticismul

său se duşmăneşte aprig cu minciuna, prin aceasta devine un înverşunat apărător al adevărului în care el nu poate crede. Astfel, pe de o parte, există Hamleți care gândesc, conştienți de sensul lucrurilor, care adesea sunt capabili să cuprindă totul cu raţiunea lor, dar, în acelaşi timp, sunt inutili pentru cei din jur, deoarece sunt condamnați la inerție, iar, pe de altă parte, - Don Quijoți, parțial nebuni, dar care aduc folos omenirii, împingând-o înainte, fiindcă văd şi recunosc un singur ideal, intuit, deseori, doar de ei.

Cei doi eroi reprezintă spirite diferite. Astfel Don Quijote e o semnificație a spiritului sudic, mediteranean, un spirit „luminos, vesel, naiv, receptiv, care nu sfredeleşte adâncurile vieții, care n-o cuprinde în întregime, dar care reflectă toate fenomenele ei”[3, p.19], iar Hamlet este un simbol al nordului. Totodată, Don Quijote este considerat un model ideal al gentilomului, fiind un adevărat hidalgo. El rămâne hidalgo şi atunci când slujnicele ducelui îi săpunesc fața în bătaie de joc, demonstrând, astfel, amorul propriu şi nu înfumurarea. Don Quijote nu este preocupat de sine, el poartă respect sieşi şi altora şi nici nu se gândeşte să pozeze. Hamlet, însă, cu toată eleganța de care este înconjurat, are ifose de parvenit, este agitat, uneori chiar grosolan, având o purtare disprețuitoare. În schimb, se exprimă original, iar profunzimea şi subtilitatea analizei, cultura lui multilaterală i-au dezvoltat un gust fără greş. Prin urmare, simțul frumosului este dezvoltat la Hamlet aproape în aceeaşi măsură ca simțul datoriei la Don Quijote.

Don Quijote respectă profund şi acceptă toate rânduielile existente: regula, monarhii, ducii, dar în acelaşi timp e liber şi recunoaşte libertatea altora. Hamlet are o atitudine critică față de regi, de curteni, deşi el însuşi este un asupritor.

Prințul danez, când împrejurarea îl ajută, este perfid şi chiar crud. Ca exemplu poate servi moartea celor doi curteni trimişi în Anglia din partea regelui, pusă la cale de Hamlet, ori tirada lui despre Polonius, pe care l-a omorât. De altfel, în acestea vedem ecoul evului mediu abia trecut. Totodată observăm şi la onestul şi dreptul Don Quijote o oarecare înclinație spre minciună semiconştientă, spre autoînşelare, care este o înclinație „aproape inevitabil caracteristică fanteziei unui entuziast”[3, p.22]. Când povesteşte cele văzute în peştera din Montesinos nu face

decât să inventeze, deşi nu reuşeşte să-l păcălească pe isteţul prostănac Sancho Panza.

La cea mai mică nereuşită Hamlet îşi pierde curajul, se lamentează, pe când Don Quijote, ciomăgit de criminali, nu se îndoieşte nici o clipă de succesul faptei organizate de el. Astfel, omenirea are nevoie de aceşti Don Quijoți caraghioşi, îndrăzneți, pentru că Hamleții „n-ar avea la ce medita”[3, p.23]. După I. Turgheniev, Don Quijoții descoperă, iar Hamleții dezvoltă, deşi cei din urmă se îndoiesc de toate şi nu cred în nimic. Dar, în virtutea rânduielilor înțelepte ale naturii, nu există Hamleți deplini, tot aşa cum nu există nici Don Quijoți deplini, acestea fiind doar extreme ale celor două structuri, „jaloane aşezate de poeți la capătul a două drumuri care merg în direcții opuse”[3, p.23]. Anume spre ele tinde viața, fără a le atinge vreodată, chiar dacă în Hamlet principiul analizei este dus până la tragic, iar în Don Quijote principiul entuziasmului este dus până la comic; în viață, însă, atât comicul deplin, cât şi tragicul deplin, se întâlneşte foarte rar.

Atât Hamlet cât şi Don Quijote mor în împrejurări de mare patetism, dar sfârşitul fiecăruia este foarte diferit. Ultimele cuvinte ale lui Hamlet sunt frumoase, acesta se resemnează, se potoleşte şi îi cere lui Horațio să trăiască mai departe, dar privirea lui Hamlet nu se uită înainte. Moartea lui Don Quijote este sentimentală şi în acelaşi timp optimistă, când fostul său scutier, vrând să-l consoleze, îi spune că în curând vor porni din nou după aventuri cavalereşti. Prin urmare, totul va trece, totul va pieri şi se va preface în pulbere, doar faptele bune nu se risipesc ca fumul, deoarece au viață mai lungă decât cea mai strălucitoare frumusețe.

Faptul că Don Quijote şi Hamlet reprezintă tipuri extreme este neîndoielnic. Prestigiul quijotismului este în devoranta şi mistuitoarea sa necesitate de iluzie, iar, la polul opus, hamletismul simbolizează nevoia omului de a distruge miturile şi iluziile, de a se controla şi de a-i controla pe ceilalți prin luciditate. Dar constatăm şi surprinzătoare tangențe între cele două personaje. Astfel, *Don Quijote* este o carte a deziluziei cosmice, dar în plan istoric a deziluziei spaniole, marcând declinul puterii mondiale a Spaniei, în vreme ce *Hamlet*, prin analiza tragismului, indeciziei este o operă stimulatoare, declanşatoare de energii, fiind tragedia Angliei, iar *Don Quijote*

– cartea clasică a Spaniei. În jurul celor două opere s-a cristalizat sufletul celor două popoare: Anglia cucerind un imperiu, Spania pierzându-l pe al ei. În consecință, romantismul a demonstrat că, deşi contradictorii, Don Quijote şi Hamlet nu se exclud decât atrăgându-se.

Quijotismul ca fenomen socio-cultural are afinități şi cu bovarismul, cunoscut fenomen în istoria literaturii, întrucât „bovarismul este tatăl iluziei asupra propriei persoane care precedă şi însoţeşte iluzia asupra celuilalt şi asupra lumii”[7, p.185], nota Georges Palante în *Filosofia bovarismului*, ambele fenomene fiind „revelatoare prin subtilitatea perceperii nuanțelor lor comune”[8, p.103]. Chiar Flaubert nu se sfiieşte să declare că îşi află obârşia în cartea pe care o ştia pe dinafară înainte de a şti să citească: *Don Quijote*, mărturisind Luisei Collet „că a dorit totdeauna să scrie un roman de aventuri cavalereşti, un roman ariostesc” [9, p.189]. Această comparație cu eroul lui Cervantes, foarte nimerită, se susține pe tehnica însăşi a cărții. Aşa cum Don Quijote pierde simțul realității citind romane cavalereşti, prilej pentru Cervantes de a ridiculiza o întreagă literatură, proiectând asupra realului imaginea utopică a lumii sale, înlocuind urâtul, cotidianul prozaic, cenuşiu, cu himerele minții sale, tot aşa Emma Bovary, mica burgheză provincială, devora *Paul şi Virginie*, Walter Scott, Lamartine, George Sand, Eugene Sue, în căutarea unui bărbat desăvârşit, plăsmuit în imaginea sa, fiind în aşteptarea unei iubiri mari într-o lume filistină şi măruntă.

În lucrarea *Bovarismul* Jules de Gaultier menționa că bovarismul ca fenomen se bazează pe o modalitate particulară de a explica universul: „A te concepe altfel decât eşti”[10, p.52], care presupune existența prin autosugestionare a unei personalități fictive, iluzorii. Predispoziția personală determină personajele bovarice să se conceapă altele. Această slăbiciune a sufletului este mereu însoțită de neputința de a ajunge modelul pe care şi l-au propus. Printr-o paradoxală contadicție, iubirea de sine probabil că nu le permite să-şi recunoască eşecul, astfel, ei recurg la imitație, care este doar o parodie. „Indicele bovaric apare în unghiul format de o linie reală: tendințe ereditare, dispoziții naturale, tot ce fixează energia pe o direcție nativă; şi o linie care nu există decât în imaginația fiecăruia (sub

influența mediului şi a circumstanțelor exterioare)”[11, p. 123], comedia şi drama aflându-se în intervalul dintre cele două linii. Dacă comedia se naşte când personajele se opresc la nivelul decorului, cu Emma Bovary eroarea asupra persoanei devine un element dramatic. Eroina lui Flaubert este, într-o oarecare măsură, determinată de împrejurări, deşi „există în prim-planul psihologiei sale o predispoziție personală căreia se cuvine să-i acordăm primul loc”[10, p.19], cercetând minuțios fenomenul.

Specificul formulei bovarice, menționa J. de Gaultier, este că bovarismul nu reprezintă concluzia unui raționament. Expresie a unui fel de a vedea, poate deveni, de asemenea, o metodă de viziune. Orice realitate este , la drept vorbind, o creație de artă, fie că trebuie inventat organul care s-o perceapă, fie că trebuie inventată metamorfoza senzației. Realitatea nu este adevărată sau falsă, ea există, este ca o carte citită de fiecare dintre noi şi se dovedeşte a fi alta cu fiecare lectură. Concepțiile bovarice îşi găsesc locul în imposibilitatea de a şti pentru totdeauna ceva sigur şi concret despre lume. Că această „acțiune” nu este decât o „reacțiune” în limitele normalității sau că este o boală a sufletului, nu se poate şti cu precizie. Este o certitudine că bovarismul exista şi înainte de Flaubert, fiind regăsit în colectivitățile diverselor epoci, sub influența a diverşi factori. În literatură, este cunoscut încă din fabulele lui La Fontaine şi comediile lui Moliére.

Revenind asupra cercetării celor două fenomene socio-culturale: quijotismul şi bovarismul, menționăm că, deşi, Emma Bovary, la prima vedere, pare să fie un echivalent feminin al lui Don Quijote în societatea burgheză din secolul al XIX-lea, dar de specie inferioară prin insuficiența credinței în vis până la capăt, procesul de mistificare are loc într-un sens mai pedestru şi limitat la experiența erotică. Asistăm la o analiză psihologică profundă pe care ne-o oferă Gustave Flaubert, zugrăvindu-şi eroina. O descrie încă din copilărie, menționând gusturile ei rafinate şi cochete de fetiță, de elevă de pension, arătându-ne-o visătoare şi cu o imaginație excesiv de simțitoare. Emma are „o calitate prea mult sau o virtute mai puțin: într-aceasta constă principiul erorilor şi al nenorocirilor sale”[12, p.411]. Dar calitatea care-i prisoseşte constă în firea ei nu numai fantezistă, ea are şi cerințe de inimă, de

inteligență şi de ambiție, care aspiră către o existență mai înaltă, mai aleasă decât cea hărăzită ei. Soția unui doctor modest de țară, Emma Bovary, se imaginează o mare doamnă, ca şi Don Quijote – mare cavaler. Cu temperament senzual, ea concepe dragostea sub forma pasiunilor exorbitante şi unice – adevărate aventuri romaneşti – într-un decor fabulos. Virtutea ce-i lipseşte este de a nu fi învățat că prima condiție pentru a trăi bine este să ştii a suporta plictisul. Ea nu ştie să se resemneze pe tăcute şi fără să se dea în vileag, nu ştie să-şi creeze, „fie în dragostea pentru copilul ei, fie într-o acțiune folositoare celor din jur, o ocupație, o legătură, un scut de apărare şi un scop”[12, p.412]. Fără îndoială, ea luptă şi nu se abate de la drumul drept într-o singură zi; va dura timp de ani de zile, înainte de a adevia. Totuşi, ea se apropie în fiecare zi cu câte un pas de acest moment şi sfârşeşte prin a se rătăci şi a se pierde nebuneşte.

Deşi, Ortega y Gasset susține că „Madame Bovary este un Don Quijote feminin”, „cu fustă şi cu minim de tragedie în suflet”[13, p.160], I. Mustață, în monografia *În preajma lui Don Quijote,* afirmă că „bovarismul, această maladie a sufletului şi spiritului, manifestată printr-un grav dezechilibru între posibilități şi dorințe, proliferând insatisfacția, la fel de puternică, cum este tragica aspirație spre evadare, nu se identifică cu quijotismul, chiar dacă unele elemente comune există, iar personajul - şi într-un caz şi în celălalt - îşi creează o personalitate idealizată”[1, p.22]. Dacă bovarismul este considerat o boală a spiritului, cu grave consecințe dramatice, care duc inevitabil la un final tragic, quijotismul „nu este o boală, ci o benefică stare naturală a umanului, conştient de sine, ca o tendință spre grandoare, spre plenitudine; tendință care poate să pară o nebunie în limitele umanului mediocru”[1, p.22].

După I. Mustață situațiile celor doi eroi sunt diferite, deoarece Emma a pornit de la bun început înfrântă de propriile-i limite şi neputințe, de proiectul ei egoist şi individualist îngust, iar Don Quijote, optimist şi temerar, nu s-a lăsat înfrânt de obstacole, găsind mereu resurse pentru a ieşi demn dintr-o înfrângere, susținându-şi credința în idealul său ca un martir, convins că idealul ales de el este nobil şi sublim, în interesul binelui şi frumosului.

Doamna Bovary cade pradă unui soi de boală, considerată drept maladie nervoasă, un fel de nostalgie, dorul după un tărâm necunoscut. Charles, mereu orbit şi pururea devotat, încearcă să o vindece şi nu găseşte ceva mai bun decât schimbarea de aer. Părăseşte Tostes şi clientela care începea să-i vină şi se duce într-alt colț al Normandiei, în târguşorul Yonville – l'Abbaye.

În această perioadă doamna Bovary este însărcinată cu primul şi unicul ei copil, care va fi o fetiță. Copilul îi va aduce o uşoară contrapondere, întârzieri în progresia răului, accese şi toane de tandrețe: dar simțul ei matern este şubred; inima-i este deja afectată de pasiuni uscate şi de ambiții sterile ca să se mai deschidă în fața bunelor simțăminte fireşti care cer sacrificii.

În ziua venirii lor la „Leul de aur" fac cunoştință cu câteva din mărimile regiunii, printre aceştia fiind şi d. Léon Dupuis, secretar de notar. Acesta îşi va croi drum către inima doamnei Bovary, dar, din fericire, Léon pleacă la potrivită vreme să-şi continue studiile la Paris.

Într-o zi minunată Emma l-a cunoscut pe Rodolphe Boulanger, un fel de mic gentilom şi un mare vânător de fuste, care acceptă să joace rolul dat de amantă până în momentul în care se vede constrâns la altceva în afară de jurăminte. Şoptindu-i la ureche eternele vorbe, doamna Bovary, care îi rezistase lui Léon, însă a cărei inimă fusese zguduită de el şi care se căia că-i rezistase atâta, va ceda din prima zi acestui nou venit care, în înfumurarea lui îşi va atribui tot meritul.

Făcând primul pas hotărâtor, doamna Bovary porneşte repede şi recâştigă timpul pierdut. Îl iubeşte la nebunie pe Rodolphe, i se atârnă de gât şi nu se teme să se compromită cu el. Ajunge atât de departe în rătăcirile patimii ei, încât nu mai rabdă o zi de absență, departe de Rodolphe, îi cere să o răpească, să găsească o colibă unde să stea cu el în străfundul pădurilor, o cabană pe țărmul mării. O scenă mişcătoare este aceea în care Charles, întors de la vizitele sale, noaptea, în fața leagănului fetiței sale, visează la viitorul fericit al micuței sale Bertha: iar alături, soția sa, prefăcându-se că doarme, nu visează decât la răpirea într-un poştalion cu patru cai, fericire fantezistă şi călătorii imaginare, Orientul, Canada etc. Acest vis dublu, al tatălui amăgit căruia nu-i stă gândul decât la curatele şi blândele bucurii

casnice, şi al frumoasei şi smintitei soții vinovate, care intenționează să distrugă totul, aparține unui mare artist ce ştie să redea întregul efect al unui motiv.

Emma Bovary nu-şi trăieşte iubirile ca pe adevărate aventuri livreşti: ea se îndoieşte şi încearcă să se asigure de realitatea visului său. Face experiențe care sfârşesc prost pentru că iluzia nu poate ieşi din domeniul său fără să se distrugă. Dacă Don Quijote este sigur că morile de vânt sunt nişte uriaşi: de ce să verifice ceea ce este adevărat? El este devotat când are toate şnsele să eşueze, nu-şi abandonează iluzia şi refuză să renunțe la ideal. Doamna Bovary, însă, abandonează „lupta".

Sfârşitul eroinei, pedepsirea, moartea ei, sunt înfățişate cu detalii necruțătoare, autorul apăsând pe coardă până la limită. Sfârşitul domnului Bovary este şi el mişcător. În durerea pierderii soției sale, după ce s-a dezamăgit cât a putut în privința greşelilor ei, el continuă să raporteze totul la ea şi, primind invitație la căsătoria lui Léon, se întristează că nevastă-sa nu va fi prezentă. Apoi, când găseşte pachetul de scrisori, care de la Léon, care de la Rodolphe, d-l Bovary iartă totul, o iubeşte mai departe pe ingrata şi nedemna pe care a pierdut-o şi moare de durere.

Interpretarea bovarismului de-a lungul timpului, ca fenomen, indiscutabil, este variabilă, în funcție de perioadă şi de mentalitatea epocii. În lectura lui Radu Petrescu, spre exemplu, personajul central al romanului flauberian *Doamna Bovary* este Charles Bovary, „un adevăr ce sare în ochi", întrucât „ca şi Flaubert, toată lumea a cedat farmecului clasic al Emmei"[9, p.70]. Deşi este adeptul ideii că literatura modernă ar fi dominată de mitul feminității, aşa cum cea veche fusese dominată de mitul virilității, R. Petrescu comentează: „Cu toate naivitățile şi nesocotințele ei, femeia aceasta e prea deşteaptă şi prea frumoasă tot timpul. Am vrea să-i vedem uneori deşalarea, urdorile, când şi când *obligatorii* la o femeie ca ea, în eternă căutare de fericire extragonjugală, mereu însetată. Cine a întâlnit-o dincolo de paginile cărții, ştie la ce mă refer şi câtă dreptate am"[9, p.70]. Exemplele pot continua, dar nu vom insista din lipsă de spațiu.

Pe de o parte Flaubert „pedepseşte" bovarismul prin cel al personajelor sale pe care le scrie „înotând" în sine, dar în contra-curent, pe de altă parte transformă

acest bovarism-nevroză în terapie, în artă. Totodată, autorul, „mai mult quijotesc decât bovaric", ne-a dovedit că suntem creați de visele noastre, că nu trebuie să abandonăm „lupta" transformării visului în realitate.

Celebrul personaj dostoievskian, prințul Mâşkin, „idiotul", este şi el „un frate bun cu Don Quijote, dar desigur cu un destin aparte"[1, p.23]. Dostoievski sesizase de la bun început dubla semnificație a lui Don Quijote: cea *utopică*, de natura psihologică şi cea *satirică*, îndreptată împotriva tuturor viciilor lumii contemporane, menționând că „Dintre toate figurile frumoase ale literaturii, ... cea mai elevată este cea a lui Don Quijote. Acesta e frumos, deoarece, în acelaşi timp e ridicol"[14, p.232]. Mai târziu, după apariția *Idiotului*, în cuprinsul „Jurnalului unui scriitor", Dostoievski completează imaginea sa despre Don Quijote: „ ... ilustrul Cavaler al Tristei Figuri, cel mai mărinimos dintre toți cavalerii care s-au perindat prin lume, sufletul cel mai ingenuu şi având una dintre cele mai cuprinzătoare inimi pe care le-a purtat pământul"[14,p.380]. Prin urmare, întreaga creație dostoievskiană este străbătută de conştiința existenței unui tip de umanitate – frumoasă, pură, candidă, încrezătoare în bunătatea şi în posibilitatea regenerării morale a omului. Acest tip de umanitate semnifică „vâna idealizantă, donquijotescă, a registrului epic dostoievskian"[15, p.107]. Printre personaje, influențate de romanul lui Cervantes, s-ar număra Sonia Marmeladova din „Crimă şi pedeapsă", pelerinul Makar Ivanovici din „Adolescentul", Aleoşa Karamazov, starețul Zosima şi fratele său Markel din „Frații Karamazov". Ar mai putea fi Liza din „Însemnări din subterană" şi, bineînțeles, nobilul Don Quijote al creației dostoievskiene: prințul Mâşkin. Cu excepția condiției lor civile şi sociale, „acest grup de personaje încorporează, sub raport psihologic, trăsături ale unui umanism ce descinde atât din subiectiva viziune dostoievskiană despre Crist, cât mai cu seamă din influența conjugată a quijotismului cervantesc cu reminiscențe ale lecturilor din Schiller, Dickens, Saint-Simon şi Fourier"[15, p.107].

Putem afirma, apreciind fenomenul în contextul său istoric, că Don Quijote şi prințul Mâşkin au apărut în literatură generați de scepticismul propriu ideologiei unor mari epoci istorice aflate în perioada de „criză": cea a Renaşterii târzii şi cea a

feudalismului rus ajuns în ultima sa fază. În astfel de perioade, „apar în literatură personaje mesianice al căror mesaj încărcat de semnificații rămâne steril la nivelul acțiunii propriu-zise”[15, p.108]. Unui asemenea grup îi aparține şi Hamlet. „Don Quijote e un Crist burlesc a cărui acțiune rămâne sterilă. Trecerea sa nu schimbă lumea ...”[16, p.38], afirmă Valeriu Cristea. Atât scepticismul, cât şi deziluziile, provocate de moravurile decăzute ale vremii, sunt atât de profunde, încât pot duce la pierderea credinței tradiționale, ambii eroi, Don Quijote şi prințul Mâşkin, „transformându-se treptat şi, poate, involuntar în parodii ale Cristului teologal, mutații semnificând în esență, în mod indirect, primatul naturii şi spiritului omenesc”[15, p.108].

Există, de asemenea, atât în romanul *Don Quijote*, cât şi în *Idiotul* tendința de a evada într-o lume ireală, deoarece atât Mâşkin, cât şi Don Quijote par adesea a recepta realitatea nu aşa cum este ea, ci aşa cum ar dori ei să fie. Deşi acest fenomen este explicabil, pentru că în cazul lui Don Quijote el trebuie pus pe seama *nebuniei*, iar în cazul lui Mâşkin, pe seama *inocenței*, ambele stări psihologice dobândind statut metaforic în literaturile moderne. Desigur, atât nebunia lui Don Quijote, cât şi inocența prințului Mâşkin, constituie *măşti* din îndărătul cărora se rotesc adevăruri fundamentale despre umanitate. Nu întâmplător ambii eroi nutresc o autentică înclinație spre elocință. Semnificativ este şi faptul că personajele care se apropie de eroi şi descoperă ce se află în spatele ridicolului ajung să descopere perfecțiunea acestora. Astfel, Aglaia Epancina se adresează prințului: „Aici nici unul nu face cât degetul cel mic al dumitale, nici unul n-are mintea şi nici inima dumitale! Eşti mai cinstit decât toți ceilalți, mai nobil decât toți, mai bun decât toți, mai inteligent decât toți”[14, p.388]. Iar în romanul lui Cervantes, Sancho Panza, însoțindu-şi stăpânul, se quijotizează, atunci când personajul Don Diego de Miranda, impresionat de profunzimea gândirii lui Don Quijote, îi oferă tot respectul cuvenit unui oaspete înțelept.

Deşi inocența prințului Mâşkin este de natură cu totul diferită de nebunia lui Don Quijote, „în ambele romane cele două stări psihologice se află într-o relație dialectică cu calitatea de *ingenioso* care, credem, trebuie înțeleasă în primul rând ca

o *iscusință intelectuală*”[15, p.109]. Aceasta fiind posibilitatea de a te ascunde în spatele unei măşti, chiar şi parodică, pentru a putea rosti direct adevăruri fundamentale ale vieții. În diferite perioade istorice, în care cele mai nobile principii umane sunt negate şi călcate în picioare de înseşi instanțele oficiale, *nebunia* – motiv frecvent în literaturile Renaşterii şi barocului, dar şi *inocența*, fenomen complex devenit o soluție literară predilectă în romanul modern, descind din Dostoievski, devin căi metaforice de afirmare teoretică a condiției umane.

Don Quijote şi *Idiotul* sunt „două dintre cele mai profunde romane mesianice ale literaturii universale”[15, p.109], întrucât Alonso Quijano, micul nobil de țară se metamorfozează în cavalerul rătăcitor Don Quijote, împins de înaltele idealuri de a schimba lumea, iar prințul Mâşkin părăseşte sanatoriul din Elveția, unde s-a simțit pe deplin fericit, pentru a reveni într-o lume în care marea sa iubire pentru oameni şi speranța într-o renaştere morală a semenilor săi se ciocnesc de o societate care se află într-o totală disonanță socială şi morală. Acesta este principalul izvor al dramei sale deoarece „sub raportul structurii epice, al situației epice ca atare, ambele romane constituie astfel *construcții închise,* mărturie relevantă a filiației Cervantes - Dostoievski şi a posibilei afinități a scriitorului rus pentru o mare conştiință tragică: Cervantes”[15, p.110]. Astfel, prăbuşirea din final a prințului Mâşkin semnifică zădărnicia tuturor încercărilor sale, iar crima lui Rogojin îi oferă pe deplin certitudinea eşecului. El revine la sanatoriul din Elveția într-o stare de totală inconştiență, ceea ce poate echivala cu moartea, în timp ce Don Quijote redevine în ultimele clipe ale vieții, modestul Alonso Quijano.

Prin urmare, dacă Don Quijote luptă, deşi în numele unei idei himerice, Mâşkin „e un contemplativ, un confesor amabil, un Isus printre cupe de şampanie”[17, p.234]. „Deşi mistic, aproape un Crist, eroul rus e un revoltat şi el, dar pasiv”[8, p.104], menționează M. Freiberg. Atât prin perfecta lui puritate morală, cât şi prin idealurile generoase care îl animă, mereu neînțeles şi batjocorit de cei din jur, el se apropie mult de eroul spaniol.

Dostoievski a încercat să întruchipeze în prințul Mâşkin aventura umană a binelui pur. Fiind un suflet straniu, ireal, prințul nu cunoaşte răul, fiindcă nu-l

concepe. Atunci când este obligat să ia act de prezența ofensivă a răului, îi găseşte argumente şi explicații legitime, gata să se convingă a-l accepta ca pe o fatalitate. Se pare că prințul sesizează la fel răul şi binele, până la confuzia celor două elemente opuse. Dar aceasta poate fi doar o impresie; de fapt, pentru prințul Mâşkin, la nivelul lui sublim de trăire şi de cunoaştere, „răul şi binele nu sunt decât cele două elemente contrarii care, pe plan numenal, ating faza definitivă de *coincidetia oppositorum*"[1, p.23].

Nivelul superior la care viețuieşte Mâşkin este unul ideal, necunoscut oamenilor reali, deoarece în stare pură, această armonie inofensivă între rău şi bine nu există în lumea oamenilor, „răul fiind în unele perioade istorice vădit precumpănitor"(1, p.24). Din acest motiv Don Quijote, om al societății, cunoscător al ei, îşi alege ca ideal lupta împotriva răului de origine socială, iscat din relațiile interpersonale. De altfel, în preajma lui Don Quijote oamenii se simt ocrotiți, în cea a prințului simt o teamă inexplicabilă de ceva misterios şi rău, o teamă că o nenorocire îi amenință pe cei din jurul lui, paradoxal, declanşată tocmai de cel ce întruchipează idealul omenesc. Perioadele inofensive pentru cei din jur sunt doar clipele de beatitudine ale prințului, clipe când se declanşează boala, stare lăuntrică explicată de erou ca o clipă rară, care valorează cât o viață întreagă. Diferența dintre cei doi eroi se cuprinde chiar în denumirea castei din care fac parte: „cavalerul încorporează prin esență dăruire, slujirea semenilor săi, iar prințul, o noblețe intimă, individuală care nu implică pe nimeni"[1, p.24].

Atunci când nu generează efecte negative, bunătatea prințului devine sterilă şi plată; şi cu cât prințul insistă mai mult în bine, voind să-i ajute pe cei din preajmă, cu atât mai mult izbucneşte răul din bietele suflete nefericite, cu atât mai intens sunt trăite nefericirea şi durerea pornite din permanenta luptă lăuntrică dintre forțe contrare. Puritatea originală întruchipată de Mâşkin apare ca o abstracțiune față de idealul quijotesc, care nu-şi propune să restabilească imediat epoca de aur pe care o evocă Don Quijote ca fiind cea ideală. Probabil că salvarea prințului ar fi fost o Dulcinee, şi iarăşi, paradoxul, el chiar o avea spre deosebire de Don Quijote, care doar o visa. Dostoievski arată puterea nelimitată a frumuseții ca izvor de viață. Aşa

este frumusețea vie a Nastasiei Filippovna şi nu cea ireală, sublim-artificială a Dulcineii. Prințul nu a ştiut să prețuiască o astfel de frumusețe, deoarece în sufletul lui frumusețea nu avea o formă, o individualitate; dacă pentru Don Quijote numai Dulcinea reprezenta culmea desăvârşirii, a frumuseții, pentru prințul Mâşkin nu conta dacă această frumusețe se numea Nastasia sau Aglaia. De menționat e că „în sufletul lui toate frumusețile individuale se contopeau într-o diformitate frumoasă ca neantul, imposibil de cuprins de el, un biet om”[1, p.12].

În final, Don Quijote trece în eternitate învingător al vremelniciei timpului, fiind mereu prezent în preajma noastră, în timp ce prințul Mâşkin, distrus de patimile omeneşti cărora nu le-a rezistat, rămâne doar o stranie apariție printre oameni. Împreună cu Don Quijote, dintr-o simplă perspectivă, cei care dau un rost nobil existenței lor spre binele omenirii, pot apărea ridicoli dar sunt şi sublimi. Îi deosebeşte doar dozele de quijotism, nuanțele şi intensitățile diferite. Atât prin perfecta lui puritate morală, cât şi prin idealurile generoase care îl animă, mereu neînțeles şi batjocorit de cei din jur, prințul are multe tangențe cu eroul spaniol.

Alături de *Don Quijote* şi *Celestina*, *Istoria lui Don Juan* ocupă un capitol esențial în literatura spaniolă, bucurându-se „dacă nu de mai multă înțelegere, cel puțin de mai multă faimă în toată lumea”[18, p.160]. Deşi plăsmuitorul eroului este considerat Tirso de Molina, această temă a fost extinsă în folclorul internațional, existând şi în *Romancero*. Pentru ca să se dezvolte şi să se producă un erou oficial credibil, trebuia o condiție care se întâlneşte din plin în Spania, țară meridională, şi anume afemeierea bărbatului, propensiunea erotică. În acest sens de Hita, (sec. al XIV-lea), „este adevăratul precursor al lui Tirso de Molina”[19, p.119], iar meritul cărții lui de Hita „îl constituie faptul că autorul se lasă dus de voluptatea de a-şi nara întreprinderile erotice, fără vreun semn vizibil de căință”[19, p.119]. Eroina principală este o femeie rufiană, deoarece prozeneta va deveni o predilecție a literaturii Renaşterii puse sub semnul amorului liber.

Interpretat de mai mulți autori, Don Juan este mai mult sau mai puțin acelaşi seducător primejdios, tânăr galant şi falnic care ştie să mânuiască armele, băiat de spirit, „călăreț iscusit şi stăpân, ca Satana, pe privilegiul diabolic de a lua diferite

înfăţişări şi chipuri pentru a ademeni mai uşor pe fiinţele încântătoare ce pot fi uneori soţii şi fiice de cea mai neîntinată virtute”[18, p.160]. Este un domn înalt, cu părul buclat şi dat peste spate, cu ochi negri scânteietori, într-un frac impecabil, aruncă ocheade pline de ispite şi voluptate doamnei din lojă. Soţul acesteia, familist cinstit, prinzând de veste, repede îşi ia soţia şi pleacă, fără să mai aştepte sfârşitul spectacolului.

Don Juan străbate lumea şi în uniformă, şi în rasă, obsedat de o pasiune gravă în a cuceri femei: şi o pescăriţă, şi o păstoriţă, dar nu cruţă nici femeile nobile. Totodată, el trebuie să fie bogat, să ştie să înfrunte dificultăţi şi să-şi urmărească scopul trecând peste orice piedici. Atunci când îşi ajunge scopul să nu se înduioşeze şi să nu-şi încarce conştiinţa cu remuşcări zadarnice. Toate acestea îl caracterizează, iar „fără prestigiul bogăţiei, al curajului şi al nepăsării, tipul degenerează, pe vremuri de relaxare, în exemplare carageleşti”[18, p.161].

Don Juan trece prin lume ca o umbră ce lasă în urmă şiruri de femei în atitudini de implorare sau de blestem, având manierele unui „ṕicaro” calificat, folosind metoda elementară de a captiva victimile sale:„ ... îţi promit de a fi soţul tău ...”

Observăm că există tot atâţi Don Juani câţi poeţi sau popoare care au încercat să-l interpreteze. Astfel, Byron, Lenau, Bernard Shaw, şi romanticii Nordului „au făurit un Don Juan idealist, veşnic în căutarea femeii care, de îndată ce l-a întâlnit să nu mai vază în el decât perfecţiune şi uitându-şi de ea pentru a-l adora, să fie în acelaşi timp soţie, mamă, soră şi iubită, iar ecoul glasului ei să fie răsfrângerea sufletului lui”[18, p.163]. Don Juan al lui Molière e unul spaniol cu înclinări spre filozofie. Prin urmare, nordicii văd în el „un fel de Faust care caută fericirea în femeie”, în timp ce Don Juanul spaniol, aşa cum l-a creat Tirso de Molina şi cum l-a interpretat mai târziu un mare gânditor al aceluiaşi neam, Ramiro de Maeztu, „nu caută fericirea, ci plăcerea clipei, nu e îndrăgostit, cât trufaş şi sensual”[18, p.163]. Deci, este insul cu păcatele sale ce-l apropie mult de omul real, nu simbolul sau umbra în care s-a transformat de-a lungul veacurilor. Aceasta îi explică, de altfel, şi trăinicia şi dăinuirea.

Prin creația lui John Tanner se realizează intelectualizarea mitului, eroul, un seducător sedus, apare acum investit şi cu alte elemente decât cele cunoscute, linie urmată şi de eroul parodic, demistificat al lui Max Frisch în *Don Juan şi dragostea pentru geometrie*. Încercarea disperată de a trăi în universul pasiunii pentru geometrie eşuează lamentabil, eroul năzuind mereu spre sine trăieşte doar o fixare în aparență, fiind „un Homo Faber eşuat care păstrează masca unui clovn îndurerat”[20, p.165]. Astfel, „de la libertinul seducător al lui Tirso de Molina la clovnul îndurerat al lui Frisch mitul a cunoscut metamorfoze dintre cele mai diverse. Păstrând însă o esență comună – tentația căutării absolutului”[21, p.103]. Atât lui Don Quijote cât şi Don Juan tind spre acest absolut, deşi statutul lor literar este diferit. Personajul Don Quijote intră în circulația temelor literare încă din timpul vieții lui Cervantes, deci, este „din capul locului, un construct literar”[22, p.139], pe când mitul lui Don Juan pleacă de la un personaj real.

Astăzi însă, personalitatea istorică a lui Don Juan e la fel de incertă ca şi cea a lui Don Quijote, ambii fiind simțiți ca ființe create, dar şi ca arhetipuri existențiale, din moment ce numele lor pot fi aplicate schematic oamenilor din jurul nostru. Atât fenomenul quijotismului, cât şi fenomenul donjuanismului sunt extrem de comlexe şi, bineînțeles, necesită un spațiu special de cercetare.

De altfel, Don Quijote poate fi aşezat uşor alături şi de Robinson Crusoe, dar numai la început de drum. Fiecare dintre eroi aspiră să refacă lumea din temelii, atâta doar că, în timp ce cavalerul spaniol acționează după lumea creată în viziunea sa, dorind să o schimbe pentru că este prost întocmită, naufragiatul englez se vede constrâns să reconstruiască, pe o insulă pustie, lumea aşa cum o cunoaşte el. Nu există deosebiri de motivație între Don Quijote şi Robinson Crusoe, fiecare dăruindu-se integral scopului său. Ei se situează, însă, pe poziții diametral opuse în privința înțelegerii realului: pe Don Quijote realitatea nu-l interesează, întrucât ea este, crede el, fie vrăjită, fie degenerată. Robinson, însă, studiază cu atenție fiecare detaliu al noului său loc de viață. Prin urmare, Don Quijote rămâne modelul aventurii visătoare, în timp ce Robinson poate reprezenta un model pentru literatura ştiințifică.

Odată cu intrarea în scenă a lui *Don Quijote*, a luat naştere o istorie care încă n-a luat sfârşit, întrucât concomitent cu apariţiia celui de-al doilea volum al romanului cesrvantesc în anul 1614, scurta existenţă cavalerească a lui Don Quijote a început să dea roade prin inetmediul multiplelor opere de ordin quijotesc. Astfel, în anul 1704 apare lucrarea lui Alain René Cesare *Noile aventuri ale admirabilullui Don Quijote de la Mancha*, în 1929 Gilbert Keith Chesterton scrie *Întoarcerea lui Don Quijote*, iar J. L. Borges, în 1939 scrie *Pierer Menard, autorul lui Don Quijote*. Andrés Trapiello, eseist şi poet spaniol, scrie romanul *Când a murit Don Quijote* în 2004, tradus în limba română de S. Mărculescu în anul 2005. Autorul romanţează vieţile posibile ale personajelor cervanteşti: Sancho Panza, Antonia, jupâneasa, Sancón Carrasco, preotul, bărbierul, Dulcinea ş.a. care, după moartea lui Don Quijote, nu au renunţat la propriile istorii, în ciuda poziţiei lor secundare. Andrés Trapiello ne invită la o desfăşurare epică impresionantă şi propune un exemplu unic şi emoţionant de critică narativă în act şi de „hermeneutică în carne şi oase". „Dacă în Alonso Quijano pierdem noi un bun prieten şi Biserica un bun creştin, în Don Quijote pierdem mult mai mult, un model de cavaler"[23, p.69], conchide meşterul Nicolás. *Când a murit Don Quijote* este o carte despre libertate şi iubire şi nici un om care a simţit chemarea libertăţii şi apăsarea injustiţiei nu poate să nu se considere descendent al vestitului hidal din La Mancha.

Quijotismul ca fenomen cultural, indiscutabil, şi-a găsit reflectare şi în arta europeană, în tablourile marilor pictori. Victor Ieronim Stoichiţă, expert în istoria şi teoria artei, în volumul *Efectul Don Quijote*, comentează tablourile marilor pictori europeni: Velázquez, Francisco de Zurbarán, Murillo, Rembrandt, Monet, Degas, acestea reflectând preocuparea autorului pentru o temă obsesivă: jocul ficţiune – realitate. În *Cuvânt înainte* V. I. Stoichiţă comentează două tablouri de Gustave Doré, care îl reprezintă pe marele Cavaler al Tristei Figuri. În tablourile sale pictorul a fost inspirat de un fragment din *Don Quijote*, fiind înarmat din cap până în picioare, stând de pază în faţa hanului, iar Clara le povesteşte o istorie de dragoste. Autorul menţionează că „aventura lui Don Quijote este programatică şi exemplară: el vrea să demonstreze, cu orice preţ şi în orice împrejurare, că lumea

este analogă textului ce l-a zămislit pe el, Don Quijote, asemenea muntelui de romane cavalereşti din biblioteca sa prăfuită,"[24, p.6] conchizând că fiecare pictor îl reprezintă pe Don Quijote în măsura posibilității de înțelegere şi apreciere, unii urmând textul cu exactitate, alții preferând o inerpretare. Lista pictorilor care şi-au încercat pensula pe *Don Quijote* este impunătoare, începând cu prima ilustrație grafică pe lemn, un cavaler armat călărind, aparținând unui meşter portughez necunoscut din secolul al XVII-lea, care a apărut pe foaia de titlu a primei ediții a romanului cervantesc (1605) şi a ediției din 1617, publicată la Barcelona, apoi continuând cu nume sonore şi mai puțin sonore din lumea artei. Acest subiect, fără îndoială, merită o cercetare scrupuloasă într-o altă lucrare, întrucât ne-am propus un alt scop în teza dată.

Aria creatoare a dimensiunii fenomenului Don Quijote cuprinde o paletă foarte bogată de arte, menționat mai sus, inclusiv cea a filmului. Cercetând istoria cinematografiei, vom găsi o multitudine de pelicule care prelucrează acest fenomen. Numeroşi scenarişti şi regizori s-au străduit să abordeze din diferite unghiuri de vedere acest subiect, căutând să adauge sau să lumineze câte un unghi nou al străvechii acțiuni, intrată în legendă. Drept exemplu pot servi câteva filme care aduc, fiecare, o nuanță nouă şi deosebită spre a îmbogăți sfera personajului. Astfel, *Don Quijotte* (1916), montat în SUA, avâdu-l ca regizor pe E. Dillion, înfățişează un bătrân hidalgo, amețit de lecturile sale, care porneşte în pribegie împreună cu fidelul său scutier Sancho Pancha, reprezentând un conştiincios album cu ilustrații ale unor celebre momente picaeşti din creația lui Cervantes. Următoarea vrsiune engleză a filmului *Don Quijote*, în regia lui Maurice Elvey, ține de anul 1923. Regizorul danez L. Lauritzen şi interpreții C. Schenstrom şi H. Madsen prezintă epopeea cavalerului cervantesc (1923) descifrată în cheia comicului burlesc propriu tandemului Pat şi Pataşon. Filmul francez *Don Quichotte* (1933), montat de regizorul G. W. Pabst în interpretarea lui F. Şaliapin şi Dorville, prezintă un episod memorabil din roman: arderea cărților. Readus acasă într-o cotigă, nobilul cavaler asistă la arderea cărților care l-au smintit. Obiectivul fixează, fascinat, hârtia tipărită care suferă, se zbate, se distruge arzând, iar celebrul bas Şaliapin a dat figurii

faimosului erou o monumentalitate barocă şi un patetism adus direct de pe scena operei.

Lista ecranizării romanului continuă cu *Don Quijote de la Mancha* (1947) în regia lui Rafael Gil care propune o lectură aristocratică a mitului printr-o imagistică ce aminteşte de procedee ale epocii Barocului. Filmul *Don Kihot* (1957), produs în URSS de regizorul G. Cazințev, avându-i ca inerpreți pe N. Cerkasov, G. Tolubeev şi S. Birman, tălmăceşte în ruseşte odiseea Cavalerului Tristei Figuri. Marele cineast rus dezvăluie în înfierbântatul Don Quijote, un erou în îndârjită căutare, nu a morilor de vânt, ci a sensului existenței. Regizorul a accentuat la maximum tonul amar al romanului, lăsându-i lui Sancho Panza funcția de personaj comic şi luându-i Cavalerului orice deformare satirică. Potrivit acestei interpretări, Don Quijote devine prieten al celor umili, care nu pot lupta altfel decât ducând o bătălie morală.

O altă ecranizare americană a romanului *Don Quixotte* (1955-1972), aparține regizorului O. Welles, actorii F. Riguera şi A. Tamiroff fiind în rolurile principale şi poate fi definit ca un metafilm kaleidoscopic antitotalitar. Dar capodopera a rămas neterminată, turnată pe apucate timp de 17 ani, când în Spania, când în Italia şi întreruptă mereu din lipsă de bani.

În 1961 apare pe ecrane filmul animat Don Quijote, realizat de regizorul iugoslav Vladimir Kristl. Versiunea finlandeză a filmului *Don Quijote* apărută în 1962 a fost realizată de regizorul Eino Ruutsalo, iar o nouă versiune americană (1972) aparține regizorului Arthur Hiller. În anul 1975 regizorul român Ion Truică a lansat desenul animat *Don Quijote*. Urmărim, astfel, un viu interes al cineaştilor din diferite țări şi în perioade diferite pentru popularizarea figurii faimosului cavaler din La Mancha prin intermediul artei cinematografice.

De asemenea, de un mare succes se bucură spectacolul - balet *Don Quijote* pe muzica compozitorului Ludvig Mincus, de origine cehă, unul dintre cei mai productivi compozitori de balet din secolul al XIX-lea. Un bun cunoscător al baletului, scrie o muzică foarte comodă pentru dans, melodioasă şi teatral ilustrată. Muzica pentru baletul *Don Quijote* a fost scrisă în 1871, fiind montat pe scenele teatrelor din înreaga lume, considerat un tezaur în repertoriul oricărui teatrului. De

mare succes se bucură spectacolul dat, fiind montat pe scena teatrelor de operă şi balet din Rusia, Franța şi Marea Britanie.

Spectacolul – balet *Don Quijote* este montat şi pe scena teatrului de Operă şi Balet din Chişinău, bucurându-se de popularitate, întrucât îmbină atât partitura muzicală semnată de marele compozitor, cât şi o coreografie de dansuri plină de temperament „ce par a lua naştere chiar sub ochii noştri în stihia unui carnaval popular”[25,p.14]. Spectacolul abundă în dansuri spaniole care redau coloritul bine pronunțat şi energia caracteristică unui popor meridional, ce participă la o sărbătoare carnavalescă.

Don Quijote este considerat unul dintre cele mai dificile spectacole de balet, deoarece solicită o trupă numeroasă de dansatori bine instruiți. „Acea atmosferă cuceritoare de totală libertate, grație poate să apară în scenă numai în cazul când balerinii stăpânesc perfect tehnica dansului clasic şi semiclasic, de caracter şi de gen”[25,p.14] şi doar atunci spectacolul are mare priză la spectatori.

Aşadar, quijotismul ca fenomen socio-cultural a început să se constituie atunci când primul cititor al lui Cervantes s-a comparat cu Don Quijote, acesta fiind, probabil, Lope de Vega. La temelia quijotismului a stat ieşirea eroului din operă şi identificarea cititorilor cu Don Quijote. Pe parcursul secolelor romanul *Don Quijote* a avut un impact enorm asupra literaturii, artei, muzicii şi a vieții, în general. Quijotismul este şi un fenomen universal, fiecare literatură națională atribuind-i nuanțe specifice, primii fiind contemporanii şi compatrioții lui Cervantes.

Comparând quijotismul cu alte fenomene socio-culturale conchidem că există multiple asemănări, dar şi diferențe între aceste fenomene. Don Quijote şi Hamlet reprezintă două tipuri de bază ale naturii umane, deşi constituie fenomene diferite. Quijotismul se caracterizează prin eroism, altruism, iubire ideală, respectarea profundă a rânduielilor existente, iar hamletismul se caracterizează prin pasivitate, egoism, scepticism, atitudine critică față de regi şi de curteni. Prestigiul quijotismului este în mistuitoarea necesitate de iluzie, iar al hamletismului - în nevoia omului de a distruge miturile şi iluziile, de a se controla şi de a-i controla pe ceilalți. Constatăm şi surprinzătoare tangențe între cele două personaje: *Don Quijote* este o carte a deziluziei

cosmice, în vreme ce *Hamlet*, prin analiza tragismului, indeciziei este o operă stimulatoare, declanşatoare de energii. Comparația doamnei Bovary cu eroul lui Cervantes se susține pe tehnica însăşi a cărții, eroina pierzând simțul realității, citea cărți în căutarea unui bărbat desăvârşit, creat în imaginea sa. Bovarismul, manifestat printr-un grav dezechilibru între posibilități şi dorințe, este diferit de quijotism, deşi elemente comune există, iar personajul, în ambele cazuri, îşi creează o personalitate idealizată. Bovarismul este considerat o boală a spiritului, cu grave consecințe dramatice, iar quijotismul este o benefică stare naturală a umanului, ca o tendință spre grandoare, tendință care poate să pară o nebunie în limitele umanului mediocru.

Specificul quijotismului şi a donjuanismului constă în năzuința spre absolut, deşi statutul lor literar este diferit. Personajul Don Quijote intră în circulația temelor literare încă din timpul vieții lui Cervantes, devenind un mit livresc, pe când mitul lui Don Juan porneşte de la un personaj real. În prezent ambele personalități sunt incerte, simțite ca ființe create, dar şi ca modele existențiale, din moment ce numele lor pot fi aplicate schematic oamenilor din jurul nostru.

Prin urmare, chipul Cavalerului Tristei Figuri constituie o bogată sursă de inspirație pentru scriitori, poeți, pictori, regizori, întrucât quijotismul a devenit, în timp, un adevărat fenomen socio-cultural, cunoscut şi recunoscut în toată lumea.

Referințe bibliografice:

1. Mustață I. *În preajma lui Don Quijote*. - Bucureşti: Roza Vânturilor, 1992.
2. Dumitrescu-Buşulenga Z. *Renaşterea, Umanismul şi dialogul artelor.* - Bucureşti: Univers, 1975.
3. Turgheniev I. *Hamlet şi Don Quijote*. - În: *Opere.vol. XI* - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1962.
4. Călinescu M. *Eseuri critice*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967.
5. Cervantes M de. *Don Quijote de la Mancha. vol. I* - Chişinău: Hyperion, 1993.
6. Shakespeare W. *Hamlet*. - În: *Romeo şi Julieta. Hamlet*. - Chişinău: Litera, 1997.
7. Palante G. *Filosofia bovarismul*. - Iaşi: Institutul European, 1993.

8. Freiberg M. *Cervantes în România*. - În: *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1971.
9. Petrescu R. *Meteorologia lecturii*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1982.
10. Gaultier J. *Bovarismul*. - Iaşi: Institutul European, 1993.
11. Armăsar I. P. *Gustave Flaubert şi literatura română*. – Braşov: Ed. Universității „Transilvania", 2004.
12. Saint-Beuve C. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1967.
13. Ortega y Gasset J. *Meditații despre Don Quijote şi gânduri despre roman*. *Eseuri*. - Bucureşti: Univers, 1973.
14. Dostoievski F. *Opere.* Vol. 6. - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1969.
15. Nistor C. *Don Quijote şi prințul Mâşkin*. - În: *Studii de literatură universală*, *sec. XX.* – Bucureşti, 1976.
16. Cristea V. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1974.
17. Călinescu G. *Dostoievski*. - În: *Analele Academiei R.P.R.,vol. 6*, - Bucureşti, 1956.
18. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Casa Şcoalelor, 1942.
19. Călinescu G. *Impresii asupra literaturii spaniole*. - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1965.
20. Munteanu R. *Farsa tragică*. - Bucureşti: Univers, 1975.
21. Munteanu E. *Motive mitice în dramaturgia românească*. - Bucureşti: Minerva, 1982.
22. Pârvan L. P. *Don Quijote, un metaroman*. - Piteşti – Braşov - Cluj-Napoca: Paralela 45, 2000.
23. Trapiello A. *Când a murit Don Quijote*. - Bucureşti: Humanitas, 2005.
24. Stoichiță V. I. *Efectul Don Quijote*. *Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european.* - Bucureşti: Humanitas, 1995.
25. Coroliova E. *Ipostazele unui personaj*. - În: *Cultura*. - Chişinău, 1970, 14 februarie.

CAPITOLUL 2. Aspecte ale receptării romanului *Don Quijote*

2.1. Din istoria traducerilor romanului *Don Quijote* în româneşte

Spiritul românesc dintotdeauna a demonstrat o creativitate generoasă, atât în domeniul cunoaşterii, cât şi în cel al traducerilor, interpretării şi receptării marilor autori ai literaturii universale. Receptarea unei opere literare într-un alt spațiu cultural, poate fi efectuată la trei niveluri, după P. Al. Georgescu, acela „al informației, adică al traducerilor, al interpretării, adică al criticii literare şi al creației literare"[1, p.18], altfel zis, opere româneşti cu teme dintr-o literatură națională. Dificila şi captivanta operă cervantină a reunit în ultimul timp în jurul său poeții, eseiştii, criticii şi traducătorii, creațiile cărora sunt proiectate pe fondul de cunoaştere şi gândire oferit de cercetările de specialitate ale hispaniştilor români, care au aprofundat, adesea în lumini noi, creația marelui Cervantes.

Ne vom referi în acest capitol doar la primul nivel al receptării operei, acela al traducerilor, ținând cont de faptul că receptarea românească oferă un peisaj deosebit de vast şi valoros. Totodată, pentru cititorii din timpurile moderne „familiarizarea cu operele unor scriitori străini a început treptat, şi tot mai intens, prin intermediul traducerilor sau al diferitelor adaptări, prelucrări, repovestiri, localizări", - menționează S. Pavlicenco în monografia *Tentația Spaniei*[2, p.47].

Atât studierea receptării literaturilor străine într-un alt spațiu cultural, cât şi problema traducerilor, a căpătat o importanță deosebită, fiind discutată în comparatism atât în plan teoretic, cât şi în plan practic.

După C. Guilllén, „traducerea apare ca o formă de comunicare ternară"[3, p.345], întrucât opera A, de exemplu, adresată unui public B, fiind tradusă, devine C, destinată deja altui public cititor D, iar publicul cititor B, în acest caz, se exclude. Cu toate că, din perspectiva esteticii receptării, confruntarea receptării operei de către publicul B cu cea a receptării operei traduse, D, este destul de importantă. În opinia comparatistului francez Y. Chevrel însă, contează nu atât operația traducerii ca atare, ci „realitatea textului tradus"[4, p.52], adică existența lui în cadrul altei

literaturi, unde opera este receptată de un alt cititor. J. Lambert, unul dintre cei mai cunoscuți cercetători în domeniul studierii traducerilor în literatura comparată, în urma mai multor investigări, constată că „şi traducătorii, şi lingviştii, şi profesorii de traducere sunt interesați de un anume aspect al traducerilor”[5, p.151], iar comparatiştii abordează problema mult mai larg şi din perspectiva literaturii receptoare.

Al. Philippide, cunoscut cercetător român, a menționat că o bună traducere trebuie să dea impresia că a fost scrisă de la început în limba în care o citim. Pe de altă parte, o operă tradusă este doar „o copie, un decalc”, adaogă T. Vianu, menționând că „bunele traduceri sunt rezultatele unor acte de creație, expresiile unor conținuturi bine gândite şi adânc simțite de către acel care le întreprinde”[6, p.633], întrucât traducerea „este, sau trebuie să fie, creație lingvistică”[6, p.637]. Din acest motiv ea trebuie încredințată unor scriitori distinşi în acest domeniu, deoarece un traducător este şi trebuie să fie un artist. O bună traducere, continuă T. Vianu, reprezintă produsul unui echilibru delicat între național şi străin, între felul de a se exprima al limbii în care şi din care se traduce. Anume din acest punct ideal al echilibrului pornesc două direcții, dintre care una accentuează naționalul şi alta străinul. Totodată, o traducere trebuie să se datoreze deopotrivă artei traducătorului, dar şi pătrunderii în esență, restabilind nuanța şi stilul exact al originalului. Astfel, o traducere perfectă ne deschide noi orizonturi către o lume necunoscută, oferindu-ne o călătorie într-o țară străină. Cu toate acestea, „nu există traducător bun pentru orice fel de operă”[6, p.637], conchide cercetătorul, întrucât acesta trebuie să simtă afinitate cu opera pe care o traduce şi cu tipul estetic al operei date.

În acest context de idei, este oportună opinia lui Şt. Augustin Doinaş, care consideră că *traducerea imaginară* trebuie să „dea impresia de a fi scăldată într-un difuz, dar puternic sentiment al culturii”[7, p.229], şi nu de sugestia unei alte personalități artistice, „fără a fugi de fluxul fierbinte al vieții, ea înțelege să-l filtreze şi să-l conducă prin apeducte nevăzute, să-l distribuie cu artă şi economie, să-l țină prizonier în recipiente şi bazine geometrice, care-l fac perfect străveziu, pentru ca prin transparențele sale să se vadă jocul profund al arhetipurilor”[7, p.229].

Indiscutabil că relațiile dintre literaturi se datoresc, în mare parte, circulației directe a cărților în limbile originale. Din păcate, însă cunoaşterea limbilor străine a fost doar un privilegiu al unor pături sociale mai reduse numeric, accesul spre literaturile străine fiind deschis prin traduceri, adaptări, prelucrări, rezumări etc. Astfel, problema traducerilor s-a dovedit a fi una majoră, care, firește, a înlesnit relațiile dintre literaturi. Deşi adaptările şi prelucrările operelor ilustre au persistat, traducerile s-au menținut totuşi pe planul întâi încă din secolul al XVIII-lea, intensificându-se, începând cu epoca romantică şi păstrându-se până în zilele de azi. Începând din secolul al XIX-lea, traducerile aveau menirea de a umple un gol profund resimțit în istoria culturii româneşti, fiind studiate statistic de către Paul Cornea. Prin urmare, în perioada dintre 1780-1860 s-au putut înregistra nu mai puțin de 679 de traduceri în 935 de volume, numărul traducătorilor fiind 301 identificați. În fruntea traducătorilor s-a aflat I. Heliade Rădulescu cu 21 de opere.

De observat e că după 1840, data celebrei declarații programatice din „Dacia literară", nu s-a înregistrat o diminuare a numărului de traduceri, ci „dimpotrivă, progresia continuă, ba chiar cu o accelerație de ritm"[8, p.51]. Deşi în condițiile epocii respective necesitatea traducerilor era obiectivă, M. Kogălniceanu, ilustrul paşoptist „viza nu atât osândirea principiului, cât amendarea lui, în sensul alegerii judicioase a ceea ce se traduce"[8, p.51], iar programul „Daciei literare" era orientat spre „autohtonizarea inspirației", scriitorii fiind încurajați să prelucreze în operele lor realitatea națională, sub diverse aspecte.

Evident, în numele unui spirit critic luminat şi al unei perfecte sesizări a momentului tactic, M. Kogălniceanu nu făcea decât să deosebească oportun între traduceri folositoare şi traduceri rele, acceptându-le pe cele dintâi şi respingându-le pe cele din urmă. În special, el repudia imitațiile, fiind convins că acestea „omoară în noi duhul național"[9, p.59], îndrumându-i pe scriitori spre realizare de compuneri originale. Indiscutabil, directiva este salutară, „iar efectele trebuie căutate nu în erorile ce au persistat, ci în binele care a luat naştere"[8, p.51], conchide P. Cornea.

Trebuie făcută o distincție între traducerile care pornesc direct din limba originară şi cele care pleacă de la limbi intermediare. Acestea din urmă sunt mult mai numeroase, iar limbile mai des utilizate fiind franceza, apoi germana şi engleza. Operele italiene şi spaniole erau transpuse prin intermediul limbii franceze, care până în trecutul apropiat era intermediarul cel mai frecvent dintre literaturile europene. De asemenea, numeroase deformări pornesc, după cum se ştie, atât din necunoaşterea limbilor străine, a gramaticii, cât şi din necunoaşterea spiritului operei.

Cu toate dificultățile şi deformările înregistrate, „arta traducerii s-a perfecționat în mod vădit în ultima vreme, menționează Al. Dima, în măsura în care traducătorii înțeleg să-şi comprime personalitatea şi să respecte textele originare”[10, p.123]. Pe de altă parte, criteriul fidelității traducerii în raport cu originalul „nu va mai fi unicul de luat în considerație, în studiul receptării intervenind şi alți factori, caracterizând sistemul literar receptor: stadiul de dezvoltare a literaturii receptoare, prezența unui public cititor şi caracteristicile lui, conştientizarea actului traducerii de către însuşi traducătorul, inclusiv, a utilității traducerilor pentru programul de dezvoltare a literaturii receptoare, pentru şlefuirea şi afirmarea limbii literare”[2, p.49], arată S. Pavlicenco. Un alt specialist cunoscut în materie, A. Lefévere consideră că „specificul traducerii literare nu trebuie căutat la nivelul produsului, ci, dimpotrivă, în maniera de funcționare a produsului, a traducerii în literatura şi în cultura receptoare”[11, p.140]. Prin urmare, analiza traducerilor ar putea contribui la studierea procesului literar în general.

Toate istoriile literare naționale includ compartimente dedicate traducerilor din literatura universală, deşi „contează nu atât fenomenul ca atare al traducerilor, cât conştientizarea rolului lor în dezvoltarea unei literaturi naționale”[2, p.50].

L. Blaga menționa în „Gândirea românească din Transilvania în secolul al XVIII-lea”, că „traducerile echivalau pe atunci aproape cu o creație, căci trebuie să ținem seama de lupta pe care autorul avea s-o dea cu cuvântul, şi mai vârtos cu cuvântul absent”[12, p.129]. I. Heliade Rădulescu care a inaugurat „o epocă nouă în istoria cărții şi tiparului românesc”[13, p.60], remarca în prefața *Gramaticii* (1828)

că traducerile „înfrumusețează şi nobilesc limba; prin ele intră în limbă toate frasurile şi mijloacele de vorbire cele mai frumoase a deosebiților autori vestiți şi îmbrățişându-le le face ale sale”[8,p.60], acestea contribuind „într-o mare măsură la experimentarea, rodarea şi consolidarea, într-un cuvânt, la plămădirea limbii literare”[8, p.70]. Leon Donici, într-un articol publicat în anul 1922 în *Flacăra*, scria că „traducerile autorilor străini îmbogățesc literatura şi calitativ şi cantitativ”([15, p.11], folosind argumentul că un traducător trebuie să aibă un şir de calități: să traducă din original, să aibă simț artistic, să redea textul integral şi să selecteze din creația scriitorului tradus cele mai semnificative opere.

De altfel, o importanță deosebită în receptarea operei traduse capătă şi prezentarea acesteia. Or, traducerea poate fi oferită cititorului doar ca un text, inclus într-un volum, sau ea poate fi însoțită de un „discurs de escortă”, după P. Cornea: prefață, sau cuvânt înainte, postfață, note şi comentarii, alte explicații incluse, cum ar fi limba din care s-a tradus, numele traducătorului, tirajul etc. Toate acestea „alcătuiesc o întreagă concepție despre literatură şi despre viața literară, stimulând receptarea adecvată a operei şi integrarea ei într-un alt spațiu cultural”[2, p.52], observă S. Pavlicenco. Un volum ce este lipsit de acest „discurs de escortă” este receptat de către cititor doar la nivelul informației textului dat, iar când opera aparține unui autor necunoscut, el rămâne cu totul dezorientat referitor atât la oportunitatea lecturii unei astfel de opere, cât şi a asimilării ei în sistemul de lecturi realizate de el până atunci. Aici începe să funcționeze ceea ce estetica receptării a numit „orizontul aşteptării”, întrucât „comparatistul va apela la studierea operei traduse, la instrumentarul şi la principiile esteticii receptării, la cele ale sociologiei literare, istoriei mentalităților etc”[2, p.52].

Traducerea operelor unor scriitori în altă limbă poate fi determinată atât de factorii pur literari, cât şi de numeroşi factori extraliterari: preferințele traducătorului, comanda unor ministere ori departamente. Traducerea poate fi determinată, de asemenea de decernarea Premiului Nobel. De obicei, după acordarea acestui premiu, încep să fie traduse operele scriitorului respectiv, care până la momentul dat, putea fi puțin ori deloc cunoscut.

Integrarea unei traduceri în spațiul literar receptor ocupă un loc important în studierea receptării la nivelul traducerilor, întrucât relevă măsura în care textul tradus este funcțional în interiorul literaturii receptoare. O primă precizare ar fi dacă opera tradusă se află, într-adevăr, în interiorul sistemului literar receptor sau dacă rămâne la periferia lui. Subiectul este delicat şi va implica studii speciale, cum ar fi, de exemplu, lucrarea lui Al. Duțu „Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700-1821)", în care autorul se ocupă şi de literatura tradusă în perioada dată, incluzând şi unele traduceri din literatura spaniolă. O operă netradusă, chiar dacă circulă în original într-o altă literatură, va avea un cerc restrâns de cititori şi va rămâne în afara sistemului literar receptor, pe când una tradusă are şanse mari de a se integra. Indiscutabil că atât promovarea traducerilor, cât şi integrarea lor depinde şi de critica literară, şi de mass-media, şi de universitari. Din păcate, încă nu a fost creat un mecanism clar ce ar putea indica asupra faptului dacă opera tradusă poate fi considerată ca integrată sau nu.

În afară de „discursul de escortă" al traducerii menționat mai sus, o mare însemnătate îl are şi discursul critic: recenziile, articolele, studiile, diferite polemici referitor la traduceri, care, în ansamblul lor, îşi lasă amprenta asupra receptării şi a integrării operei traduse.

Întrucât opera tradusă este destinată în primul rând cititorului, problema acestuia şi cea a lecturii „capătă unele accente particulare, atunci când este vorba despre receptarea unei opere traduse"[2, p.55]. Deşi mecanismul rămâne, în fond, acelaşi ca şi la lectura operei scrise în limba maternă a cititorului, în cazul unei opere traduse, mai apare ceva: „este vorba de un cititor de carte străină sau, inversând, despre o operă ce se întâlneşte cu un cititor străin, dintr-o altă cultură şi tradiție"[2, p.58]. Astfel, este eficientă experiența esteticii receptării care, contribuie la dezvoltarea statutului unei opere traduse într-un alt spațiu literar.

Problema receptării lui *Don Quijote* la nivelul traducerilor în spațiul cultural românesc este una deosebit de interesantă. După cum au arătat unii cercetători, de exemplu, istoricul E. Denize, deşi istoria relațiilor româno-spaniole a fost parțial cercetată şi de alți autori (Ortiz, 1934, Isopescu, 1943, Uscătescu, 1955,

Dumitrescu-Sârbu, 1981, Pavlicenco, 1999 ş. a.) traduceri din literatura spaniolă în limba română s-au făcut abia la începutul secolului al XVIII-lea. Atât condiţiile diferite de dezvoltare, cât şi absenţa unei atmosfere prielnice relaţiilor internaţionale cu caracter cultural şi literar, dar şi studierea târzie a limbii spaniole, explică răspândirea târzie a literaturii spaniole în Ţările Române. Cu toate acestea, „scriitorii noştri - de la cronicari încoace - au cunoscut marile opere literare de valoare universală dacă nu în limbile în care acestea au fost scrise, cel puţin prin intermediul limbilor de circulaţie europeană, în care au fost traduse”[2, p.58]. Întrucât limba spaniolă nu era pe larg cunoscută, literatura spaniolă era mediatizată timp îndelungat prin intermediul unor versiuni în limbile latină, greacă, franceză, germană ş. a. Doar pe la mijlocul secolului al XIX-lea, au început să apară şi unele traduceri realizate direct din limba spaniolă. Nu vom insista, în continuare, asupra altor opere spaniole traduse în româneşte, ci ne vom axa atenţia doar asupra traducerii lui *Don Quijote.*

Biblioteca universală, un important eveniment cultural, a fost inaugurată în anul 1843 de către I. Heliade Rădulescu „personalitatea cea mai mare a literaturii române, îndată după D. Cantemir”[16, p.62], care a contribuit la receptarea prin traduceri, a literaturii spaniole. Cu Heliade Rădulescu începe, de fapt, lunga istorie a traducerilor în limba română a capodoperei lui Cervantes *Don Quijote*, întrucât „a tradus mult şi a pus pe alţii să traducă”[16, p.62].

Cervantes însuşi, prin gura bacalaureatului Samson Carrasco, intuise în mod profetic popularitatea operei sale, spunând dinainte că „nu va fi nici un neam care să nu o cunoască, şi nici un grai în care ea să nu fie tălmăcită”[17, p.707]. Într-un alt loc din roman acelaşi personaj îşi continuă ideea: „Copiii o au pe vârful limbii, flăcăii o citesc, bărbaţii în putere o înţeleg, bătrânii o slăvesc”[17, p.711]. Dar tot Cervantes, era conştient de modificările ce apar într-o operă tradusă, făcându-l pe Don Quijote să spună că „să tălmăceşti dintr-o limbă într-alta ... e ca şi cum te-ai uita pe dos la ţesăturile flamande pe perete, unde măcar că se zăresc chipurile, ele sunt totuşi pline de fire, care se întunecă şi nu ies la iveală cu toată netezimea şi cu tot luciul feţei”[17, p.1221].

Este binecunoscut faptul că orice traducere a unei opere literare este, într-un fel, şi o interpretare. Dacă prima traducere în franceză a lui Don Quijote, cea a lui César Oudin (1614) - urma îndeaproape originalul spaniol, cu versiunea părții a doua a romanului aparținând lui François de Rousset, începea perioada traducerilor - interpretări, ce culminează cu traducerea lui Florian (1799) cunoscută în întreaga Europă, inclusiv în Țările Româneşti. Textul tradus de Florian se îndepărtează substanțial de original, întrucât traducătorii francezi „şi-au permis mari libertăți față de original, omițând unele pasaje, interpolând altele, temperând stridențele lingvistice şi raționalizând compoziția, cititorul român a luat cunoştință mai puțin de textul însuşi şi, mai mult, de o interpretare a lui”[8, p.59]. Prin urmare, traducătorul francez prescurtează, caracterizează, deseori taie fără motiv textul, uneori, ajungând la contrasensuri şi schimbări în semnificațiile psihologice ale romanului. Prima traducere în limba română a capodoperei lui Cervantes, pe care o datorăm lui Heliade Rădulescu a fost făcută după versiunea franceză a lui Florian, prin urmare, *Don Quijote* făcându-şi intrarea în literatura română „prin filiera literaturii franceze”[18, p.83]. Inițial, traducerea a fost publicată în *Curierul românesc*, începând cu 13 aprilie 1839, iar în 1840 a apărut în două volume, având caractere slave şi fiind întitulată „Don Chishot de la Mancha. Din scrierile lui M. Cervantes” cuprinzând doar primele cincizeci de capitole ale părții întâi a romanului. Este foarte curios faptul că Heliade Rădulescu stăruie tocmai la transpunerea lui Florian, apărută în 1799, deşi existase şi alte versiuni, tot în franceză şi net superioare acesteia, iar în 1836 apăruse cea a lui Viardot, „considerată şi astăzi în Franța cea mai fidelă spiritului lui Cervantes”[18, p.84]. Unul dintre cei mai cunoscuți hispanişti din perioada interbelică, Al. Popescu- Telega, scrie despre versiunea lui Florian: „Sânt cu atât mai de regretat prescurtările lui Florian, făcute uneori fără nici o noimă, cu cât traducerea lui a slujit celor mai mulți traducători străini şi a contribuit astfel la cunoaşterea scâlciată a romanului lui Cervantes”[19, p.90].

Aceasta a fost forma receptării primului *Don Quijote* românesc, tradus de Heliade Rădulescu după versiunea prescurtată şi adaptată gustului francez de către Florian, la care se adaugă şi numeroase exemple de traducere inadecvată a textului

francez de către traducătorul român. Apreciind efortul lui Heliade Rădulescu, şi analizând detaliat traducerea, Al. Popescu-Telega constată abateri de la textul francez, mai ales în traducerea versurilor, în a căror variantă românească „nu rămâne aproape nimic din cele spaniole, nici din cele franţuzeşti". Cu toate acestea, hispanistul român menționa şi meritele traducerii lui Heliade Rădulescu: „Negreşit, nu putem, nu ne este îngăduit să judecăm truda lui Eliade cu criteriile de azi, după ce s-a înaintat în curățirea, explicarea şi înțelegerea textului nemuritoarei opere. Pentru vremea lui este de ajuns şi atât cât a făcut. De un singur lucru, pe care îi era uşor să-l împlinească şi pe atunci, îl voi învinui însă cu tărie: a prescurtat şi cele L de capitole câte a scos Florian din cele LII ale părții întâi şi n-a tradus şi partea II, tot aşa de frumoasă, dacă nu şi mai mult ca partea I a lui *Don Quijote*"[19, p.95]. Aceeaşi apreciere a traducerii lui Heliade Rădulescu o întâlnim în studiul Medeei Freiberg *Cervantes în România*. Cercetătoarea menționează că atât folosirea unei limbi intermediare, franceza, la care se adaugă erorile grave ale lui Florian, cât şi libertățile pe care şi le permite Heliade: prescurtări pe un text deja prescurtat, schimbări de sens şi intervenții în text - toate acestea explică lacunele transpunerii. Datorită vocabularului modest pe atunci şi a instabilității limbii întâlnim „exprimări confuze, cuvinte greşit traduse, expresii familiare ce nu îşi găsesc justificarea, arhaisme, neologisme, instabilități şi neconcordanțe gramaticale".

Cu toate lungirile, prescurtările şi mistificările întâlnite, această transpunere aproximativă este „deosebit de meritorie pentru momentul în care ea apare"[18, p.86], fiind dinamică, fluentă, adesea plastică, lăsând să transpară figura exaltatului personaj. Deşi apoi vor apărea numeroase tălmăciri ale romanului, unele mai reuşite, mai fidele originalului, cu o limbă mai evoluată, mai elegantă, însă ele nu vor avea farmecul şi vigoarea celei a lui Heliade. Cercetătoarea română consideră această traducere deosebit de importantă, deoarece prin intermediul ei se răspândeşte pentru prima oară la noi una dintre capodoperele literaturii universale şi cele mai dificile de transpus într-o altă limbă, pregătind terenul pentru apariția versiunilor ulterioare.

Heliade Rădulescu consideră romanul lui Cervantes „foarte didactic şi pentru cei ce scriu, şi pentru cei ce citesc”[14, p.345], *Don Quijote* înscriindu-se printre acele „traducții alese şi scrieri morale, mari şi extinse” care erau necesare atât pentru cititorul român din acele timpuri, cât şi pentru progresul literaturii naționale. Mult mai târziu, Heliade Rădulescu a scris un articol, întitulat sugestiv „ Însemnare. De ce s-a tipărit „Don Chiciote” de la 1836 până la 1840”, arătând cauzele care l-au îndemnat să traducă romanul. Una dintre acestea a fost proiectarea romanului asupra realității naționale, în scop satiric şi moralizator: „Ori-que june cu aplecări bune din natură, cu aspirări nobili, fiind din natură simplu şi credul, neavând norma sau busolă, deveni o specie de Don Chiciotte sau de Sanco Pancea, pentru quo şi cavalerul Tristei Figure de la Mancha cum şi scutierul lui din natură nu erau oameni rei, ci pe unul îl stricassero cărțile de cavalerie que citisse, şi pe altul generozitatea skâlciată a domnului seu, promitendu’i ducate şi insule”[14, p.347]. Tabloul social se extinde prin prezentarea politicienilor, a jurnaliştilor, literaților, numiți „sarsaili politici şi literari”[14, p.52].

I. Heliade Rădulescu a adus culturii româneşti servicii neprețuite, contribuind la modelarea instrumentului lingvistic, fără de care nu ar fi fost cu putință asimilarea culturii moderne, „la înfrângerea complexului de inferioritate al spiritului românesc în raport cu Europa, la promovarea conştiinței naționale”[20, p.161]. Heliade a dat un uriaş aport procesului istoric de desfăşurare a puterilor intelectuale a poporului român, aflate în hibernare, prin aceasta câştigându-şi un merit nepieritor, pe care nimeni nu-l va putea vreodată întuneca. Uneori creația scriitorului este mai însemnată prin ceea ce a stimulat el în jurul său, decât prin contribuția sa literară propriu-zisă. „Dacă el n-ar fi fost, n-am fi pierdut doar opera lui, ci şi opera altora”[20, p.63], conchide P. Cornea.

Dramaturgul român I. L. Caragiale vrând să „romanizeze” ceva din *Don Quijote* s-a oprit la povestea *Curiosului impertinent*, publicată în volumul „Reminiscențe”(Bucureşti, Ed. Flacăra, 1915), sub titlul *Curiosul pedepsit*, care nu are „nici o legătură cu acțiunea principală a romanului”[21, p.76], fiind „chiar de umplutură”. După Al. Popescu-Telega, vina dramaturgului român nu e că s-a sfiit să

aleagă alte capitole din care s-ar fi văzut „adevăratul geniu al lui Cervantes şi măreția caracterului lui Don Quijote”[21, p.81], ci că nu a tradus în adevăratul înțeles al cuvântului, nici „măcar n-a prelucrat ceea ce ar fi fost meritoriu”[21, p.81], ci doar a rezumat. Se presupune că a folosit o traducere străină, poate pe cea germană a lui Tieck, întrucât nu e demonstrat că Caragiale cunoştea limba spaniolă, deşi traducerea lui Şt. Vârgolici era deja cunoscută, fiind publicată în *Convorbiri literare* în 1880, dramaturgul român ignorând-o, probabil.

O traducere bună trebuie să fie până la un moment şi o prelucrare, am susținut mai sus, iar traducătorului trebuie să i se lase „anume libertate”, deoarece are şi el stilul lui. „Ideal ar fi, menționează Al. Popescu-Telega, ca între tradus şi traducător să existe potrivirea acea de temperamente şi gusturi care să îngăduie colaborarea armonioasă”[21, p.85]. Acest lucru este imposibil între scriitorii aceleiaşi epoci, predominată de aceleaşi sentimente, idei, tendințe, iar traducerea clasicilor de către contemporani este un lucru şi mai dificil.

Astfel, I. L. Caragiale suprimă parantezele, monologurile şi dialogurile lungi, schimbă chiar şi trăsăturile esențiale ale operei şi eroilor. Prin urmare, din cele patruzeci de pagini mari din textul original au fost reduse în româneşte la douăzeci mici, astfel, traducându-se „în galop”.

Drept exemplu poate fi folosit episodul în care soția lui Anselmo, Camila, urmează să fie pusă la încercare prin Lotario, bunul prieten al celui dintâi. La Cervantes Camila posedă toate calitățile unei soții ideale: este frumoasă, credincioasă, modestă, iubitoare, gospodină, supusă bărbatului. Respinge cu discreție insinuările lui Lotario, evită circumstanțele ce i-ar putea apropia şi îl roagă pe Anselmo să revină fără zăbavă acasă. Dar de îndată ce a muşcat din mărul păcatului, se transformă ca prin farmec şi devine de nerecunoscut..

Camila îl învață pe Lotario cum să-l păcălească pe Anselmo pentru a-i îndepărta orice suspiciune. Când soțul Camilei stă ascuns după uşa camerei unde se juca tragicomedia onoarei lui între eroină, Lotario şi Lionela, Camila se înțeapă cu pumnalul, se blestemă într-un monolog bine ticluit, încât, sărmanul bărbat iese din ascunzătoare, aruncându-se la picioare şi adorând-o ca pe o sfântă.

La Caragiale, Camila, după ce-şi pătează onoarea, se transformă într-o femeie lipsită de voință, într-o unealtă în mâinile slujnicei Leonela care va pune la cale toată drama. Lotario, în opera lui Cervantes, deşi şi-a trădat prietenul, nu-şi pierde demnitatea, realizând că săvârşeşte o ticăloşie. La dramaturgul român acesta nu mai păstrează nici o măsură: a implorat-o în genunchi şi s-a tăvălit la picioarele ei.

Este teoria compensației care îngăduie traducătorului să schimbe forma autorului, arată Al. Popescu-Telega, care a fost adoptată în Franța pe parcursul secolului al XVIII-lea şi, probabil, acceptată de I. L. Caragiale, deşi rândurile „ pe cât de frumos scrise pe atât de pline de adâncă şi dreaptă observație”[21, p.85] nu meritau să fie comprimate şi înlocuite.

În perioada apariției tălmăcirii lui Ion Heliade Rădulescu, exista o ambianță favorabilă receptării numeroaselor prelucrări şi adaptări prin intermediar străin (Z. Arbore, R. Ghimpe, D. N. Ciotori ş.a.) despre care Al. Popescu-Telega spunea că nu sunt „ nici prea multe, nici prea bune”[21,p.85], iar M. Freiberg vorbeşte chiar despre un „noian de traduceri, rezumări sau prescurtări pentru copii şi tineret, majoritatea popularizatoare şi urmărind amuzamentul cititorului ori dezvoltarea imaginației şi a spiritului de aventură”[18, p.101], evidențiind-o pe cea a lui Al. Iacobescu, „realizată probabil din franceză şi publicată în două volume la Bucureşti, în 1936, traducere apreciată pozitiv în epocă de Octav Suluțiu după cum se spune în recenta *Bibliografie a relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1919-1944), volumul Ī”[2, p.72].

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea se observă tendința de a traduce direct după originalul spaniol. După I. Heliade Rădulescu „îşi încearcă penița pe *Don Quijote* un hispanizant recunoscut, Şt. Vârgolici”[21, p.95], traducerea căruia are o importanță deosebită pentru popularizarea şi receptarea romanului. Făcându-şi studiile la Universitatea din Madrid, junimistul Şt. Vârgolici îşi va manifesta ulterior interesul pentru literatura spaniolă. Revenind la Iaşi, el „s-a impus printre junimişti ca un recunoscut hispanist, chiar dacă la acea vreme, studiile filologice în Spania erau considerate, uneori, drept inferioare celor obținute în alte universități europene”[2, p.72]. În *Amintiri din Junimea* Iacob Negruzzi scria: „Fusese trimis

de Guvernul nostru la Madrid ca să studieze literele. Nici un alt motiv nu se poate admite pentru alegerea unei facultăți de litere aşa de puțin celebre în zilele noastre ca acea din Madrid, decât capriciul influentului director al Ministerului de Instrucție de atunci, dl. V. Alexandrescu-Urechia, care se plimbase în tinerețea sa prin Spania, se însurase cu o spaniolă şi păstra oarecum cult pentru această țară"[22, p.164]. Întreaga sa activitate didactică şi literară demonstrează că interesul său pentru cultura şi literatura spaniolă nu a fost doar un accident şi nici un moft al lui V. A. Urechia.

Lui Şt. Vârgolici îi revine contribuția, cu adevărat importantă, de a prezenta publicului român aspecte ale unei literaturi bogate şi interesante, dar neglijată în acea perioadă. Profesorul Şt. Vârgolici inițiază publicarea unui ciclu de *Studii asupra literaturii spaniole,* având „meritul de a fi cutezat primul asupra dificilei, dar şi nobilei lucrări de transpunere directă din spaniolă în română a monumentalei opere a lui Cervantes, la care a muncit mai mult de un deceniu, deşi nu a dus-o la bun sfârşit, traducerea sa rămânând incompletă, ca şi cea a lui Heliade Rădulescu"[2, p.72]. Lui îi datorăm primul *Don Quijote* românesc, tradus direct din spaniolă, precum şi alte studii despre literatura spaniolă. A fost un colaborator activ al *Convorbirilor literare* încă din perioada studiilor la Şcoala Normală din Paris. „De la întâiul an al *Convorbirilor* el a devenit conlucrătorul nostru - scria I. Negruzzi - Întâi îmi trimise câteva poezii originale, apoi deosebite studii asupra literaturii spaniole şi alte articole scrise într-o frumoasă limbă românească"[22, p.194].

Deşi activitatea literară a lui Şt. Vârgolici a avut un rol esențial în orientarea spre realism a literaturii române până la 1885, „însuşirea lui cea mai de preț e polivalența", iar în cadrul criticii polivalente, Vârgolici, „în linii generale, se vădeşte adept al clasicismului"[25, p.38].

Este bineştiut faptul că receptarea lui *Don Quijote* a cunoscut o lungă evoluție pe parcursul secolelor, fiecare epocă, generație, şcoală sau curent literar, descoperind noi aspecte şi semnificații ale acestui roman. Astfel, secolul al XVII-lea a savurat-o cu hohote de râs, secolul următor a citit-o cu zâmbetul grațios şi

„superior” al epocii luminilor, apoi secolul al XIX-lea i-a aplicat „o înțelegere idealistă”[26, p.1307]. Făcându-şi studiile în străinătate, Şt. Vârgolici „nu putea să nu fie la curent cu interpretările romanului aparținând unor autori atât spanioli, cât şi străini, de până la jumătatea secolului al XIX-lea, care ilustrau concepțiile despre *Don Quijote*, începând cu contemporanii lui Cervantes, trecând apoi prin clasicişti, iluminişti, romantici şi ajungând până la realişti”[24, p.11], menționează S. Pavlicenco în studiul *Ştefan Vârgolici şi literatura spaniolă*. În perioada elaborării *Studiilor asupra literaturii spaniole*, concepțiile ideologice şi estetice ale *Junimii* erau într-o fază incipientă, iar tânărul hispanist anticipează unele aspecte ale criticii junimiste de mai târziu, conturând problema realismului, a adevărului istoric şi a adevărului artistic. Problema raportului dintre artă şi realitate o rezolvă, pornind, de la afirmația că „opera nu trebuie judecată numai din perspectiva criticului, ci şi din aceea a epocii, în care a fost scrisă”[27, p.897]. Prin urmare, calificând opera lui Cervantes drept parodie a romanelor cavalereşti, Şt.Vârgolici consideră că o operă trebuie „să reprezinte omenirea aşa cum este” sau „să arate societatea după cum trebuie să fie”, pe când în romanele cavalereşti nu există „cel mai mic respect pentru adevăr sau natură”, „gustul viu pentru adevăr dispărea”[28, p.65]. Aceste afirmații ale lui Vârgolici demonstrează polivalența criticii junimiste, confirmate de D. Mănucă, citat mai sus, dar şi faptul că, în critica sa, Şt. Vârgolici apare ca adept al clasicismului.

La început Şt. Vârgolici a tradus şi a publicat în *Convorbiri literare* două episoade independente, *Curiosul nepriceput* şi *Captivul* (nr. 11-12 din 1881 şi nr.9 din 1882, nr. 10 din ianuarie, februarie 1883). Apoi, la 1 aprilie 1885, sediul *Convorbirilor literare* este transferat de la Iaşi la Bucureşti, revista apărând cu un alt format, publicarea traducerii lui Vârgolici este reluată prin retipărirea primelor şase capitole, deja publicate în formatul revistei de la Iaşi, urmate de altele, pe care autorul le-a trimis la Bucureşti în manuscris. Astfel, traducerea lui Şt. Vârgolici „a fost făcută după ediția lui *Don Quijote* din 1857, ce reproducea textul îngrijit de Pellicer şi Clemencín şi notele acestor cunoscuți cervantişti, faptul constituind deja,

în sine, o realizare merituoasă”,[2, p.73] şi un pas decisiv în receptarea dificilă a romanului cervantesc.

Traducerea îşi dovedeşte şi azi valoarea, fiind, în general, fidelă textului spaniol, bogată în note şi explicații, Al. Popescu-Telega menționând că Vârgolici, „chiar dacă pare a se ajuta de un text strein, se întemeiază vădit pe unul spaniol”[21, p.95]. De altfel şi M. Freiberg susține că traducerea a fost efectuată „direct după original”[18, p.90], iar S. Pavlicenco menționează că Şt. Vârgolici, fiind cunoscător al câtorva limbi, „desigur, putea avea la dispoziție şi vreo traducere franceză sau germană: totuşi, confruntarea textului tradus cu originalul demonstrează că traducerea a fost realizată după amintita ediție spaniolă, Vârgolici traducând din ea până şi notele”[2, p.73]. Al. Popescu-Telega a apreciat traducerea lui Şt. Vârgolici, menționând că acesta „nu-şi mai permite prelucrarea şi mai ales românizarea lui Eliad”, chiar „încearcă până şi imitarea periodului larg, maiestuos al stilului lui Cervantes”, deşi „nu prea are norocul să obție aceleaşi efecte, lucrul este iarăşi adevărat”[21, p.96]. De menționat sunt şi alte observații ale hispanistului român Al. Popescu-Telega, întrucât, fiind primele, au avut un impact asupra cercetătorilor lui *Don Quijote* în spațiul românesc. Criticul literar s-a referit nu doar la aspectele reuşite ale traducerii, ci şi la unele lacune. Al. Popescu-Telega arată că „în ce priveşte înțelegerea spiritului marei cărți şi a nuanțării stilului întrebuințat de Cervantes, Vârgolici nu s-a arătat tot aşa de priceput”[21, p.101], întrucât se opreşte la episoade care nu au o legătură directă cu acțiunea romanului, traducând la început povestirile *Curiosul nepriceput* şi *Captivul.* Mai târziu a reluat traducerea romanului de la început, dar a omis sonetele premergătoare, dedicația către ducele de Béjar, şi frumosul şi indulgent ironic *Prólogo*” către cititori al lui Cervantes. Apoi îşi intitulează pretențios fragmentele, deşi nu traduce decât 38 de capitole din 52 ale cărții întâi, iar de cea de-a doua „parcă nici nu a auzit”[21, p.102]. A încercat să traducă totul: „graiul blând ironic al lui Cervantes, când comentează de la el, gongoricul şi pedantul al cavalerismului, pitorescul şi țărănescul al lui Sancho şi Terezei, elegantul şi italianizantul din povestirea *Curiosului*, picarescul al galeților, arcadicul al păstorilor şi păstorițelor, etc., în acelaşi ton şters, fără culoare, fără

nuanțe”[21, p.102], rezumând că acesta este marele păcat al lucrării ce „nu i se poate trece atât de uşor cu vederea ca şi celelalte, pentru că a făcut dovadă că era în stare să lucreze mai bine” [21, p.102].

Opinia M. Freiberg despre traducerea lui *Don Quijote* de Şt. Vârgolici este aproape de cea a lui Al. Popescu-Telega, cercetătoarea menționând că este „în general corectă şi fidelă originalului”, dar din păcate, „lipsită de nerv şi culoare”, conținând „documetate note explicative şi unele echivalente reuşite”[18, p.90]. Prin faptul că nu au fost redate stilurile multiple şi nuanțate, atât de specifice originalului, precum şi neterminarea lucrării „îi ştirbesc valoarea literară”[18, p.90]. Micile inexactități sau scăpări sunt aproape inerente şi fără repercusiuni serioase asupra valorii traducerii, care este mult superioară celei anterioare realizate de I. Heliade Rădulescu, Şt.Vârgolici a creat o lucrare de preț, care, „fără să strălucească prin calități stilistice deosebite, s-a impus prin cursivitatea şi sfătoşenia frazei”[25, p.897] menționează D. Mănucă în lucrarea *Critica literară junimistă.* Receptarea romanului *Don Quijote* la nivelul traducerii va rămâne pentru mult timp o problemă nerezolvată pentru traducătorii români.

În anul 1916, când s-au sărbătorit 300 de ani de la moartea marelui scriitor, *Noua Revistă Română,* i-a dedicat un număr întreg acestui eveniment. Tot atunci apăruse şi traducerea capitolului IV din volumul întâi al lui *Don Quijote* de N. Ciotori. „Am fi porniți să credem că s-a servit pentru traducere de aceeaşi ediție de care se slujise şi Vârgolici”[21, p.103], continuă Al. Popescu-Telega, chiar având-o la îndemână în Biblioteca Academiei Române”, deşi traducătorul mărturiseşte că s-a folosit de ediția Academiei Spaniole, din Barcelona, 1911. Hispanistul român se îndoieşte de faptul că N. Ciotori „stăpânea castiliana în astfel de chip încât să fi putut folosi un text spaniol”, deoarece chiar de la bun început face aceleaşi greşeli în traducere, ca şi Ludwig Tieck în traducerea germană a lui *Don Quijote* [21, p.103].

Al. Popescu-Telega polemizează cu istoricul literar spaniol Cejadar y Franca, care considera, la începutul secolului al XX-lea, că *Don Quijote* este intraductibil, hispanistul român declarând că *Don Quijote* poate fi totuşi tradus: „Vor fi, desigur,

în *Don Quijote*, situații, ființe, episoade, stiluri ce nu se întâlnesc în viața şi graiul românesc, dar cu simțire şi dragoste şi pe acestea ni le-am putea apropia, fără să le schimonosim prea mult. Oricât de vie culoare spaniolă are cartea lui Cervantes, tot s-ar găsi mijloace să nu i se piardă pe dea-ntregul în româneşte", conchizând foarte optimist: „Va fi grea traducerea lui Don Quijote în graiul nostru, dar nu o socotim imposibilă"[21, p.106].

Anume această convingere, probabil, l-a făcut şi pe Al. Popescu-Telega să-şi încerce condeiul pe *Don Quijote*, folosind originalul spaniol. Deşi le imputase traducătorilor de până la el că nu traduseseră romanul în întregime, nici traducerea sa n-a fost terminată, fiind publicată în două volume în anii 1944-1945: *Iscusitul Don Quijote de la Mancha*, însoțită de studii şi note: vol.I (cap. 1-21), Bucureşti, 1944; vol.II (cap.22-XLI), Bucureşti, 1945. Spre deosebire de alte traduceri, care denaturau esența cărții prezentând „un Don Quijote cu adevărat nebun, o Dulcinee bucolică sau un Sancho ajuns guvernator, versiunea lui Popescu-Telega, subliniază M. Freiberg, urmăreşte îndeaproape textul, încercând pe cât posibil respectarea dialogurilor, a varietății şi armoniei stilurilor. Însă şi ea face concesii prea mari expresiilor folclorice, chiar atunci când textul nu o cere, fiind adeseori prea colorată şi alteori lipsită de haz"[18, p.101]. Destul de interesante sunt notele explicative şi studiul care o precedă, întrucât ele oferă informații suplimentare asupra unor pasaje echivoce şi familiarizează publicul român cu interpretarea impresionistă, subtilă şi personală a lui Miguel de Unamuno, critic remarcabil spaniol, admirat mult de Al. Popescu-Telega.

După mai multe încercări de traducere a textului cervantesc, parțiale, incomplete, prin intermediari sau direct după original, în 1957 apare o altă ediție română, realizată după originalul spaniol, superioară din punct de vedere artistic celorlalte traduceri, semnată de Ion Frunzetti şi Edgar Papu. Însă şi această ediție s-a dovedit a fi prescurtată, întrucât au fost traduse doar capitolele ce conțin subiectul propriu-zis al romanului, fiind omise nuvelele intercalate. „Era un lucru explicabil în munca traducătorilor, dar discutabil din punctul de vedere al unității structurale a

romanului şi al înțelegerii adecvate a acestuia din partea cititorilor", deoarece „fără aceste episoade intercalate, *Don Quijote* nu mai este *Don Quijote*"[2, p.75].

Această traducere a fost discutată în presa timpului, fiind apreciată de specialişti, iar traducătorii - îndemnați la o traducere integrală. Astfel, în 1965, la trei sute şaizeci de ani de la prima apariție a lui *Don Quijote*, romanul a fost tradus pentru prima oară integral şi direct din spaniolă în româneşte. Ediția era însoțită de un prolog scris de María Teresa León, scriitoare spaniolă, şi un epilog de Ovidiu Drimba, însoțit de note critice, filologice şi istorice aparținând traducătorilor. Această transpunere a fost lucrată după ultima, cea mai apreciată ediție critică a lui *Don Quijote*, aparținând lui Francisco Rodríguez Marín şi este considerată cea mai bună traducere românească a romanului, deoarece „transmite nu numai sensul profund al marelui roman, dar şi comicul de limbaj, varietatea stilurilor, trecerile armonioase de la un stil la altul, păstrând subtilul parfum arhaic al operei, elemente extrem de dificile de transpus în altă limbă"[18, p.106], după cum a menționat M. Freiberg. Meritul acestei traduceri explică edițiile care au urmat, precum şi ediția de lux apărută pe baza aceleiaşi versiuni, ca un omagiu adus marelui Cervantes, ce devine astfel unul dintre clasicii cei mai veneraţi.

În anul 2004 a apărut ultima traducere a romanului *Don Quijote de la Mancha* în limba română semnată de Sorin Mărculescu, grație unui ajutor al Direcției Generale a Cărții, Arhivelor şi Bibliotecilor din cadrul Ministerului Educației, Culturii şi Sporturilor din Spania. După traducerea semnată de Ion Frunzetti şi Edgar Papu această ultimă versiune este şi prima datorată unui singur traducător. „Mi-am înțeles lucrarea ca pe un act de solidaritate peste timpuri cu toți cei care m-au precedat, dar şi cu cei care, le-o doresc din toată inima, se vor înhăma şi în viitor la o muncă atât de provocatoare precum e traducerea lui *Don Quijote"*[29, p.5]. S. Mărculescu consideră favorabilă succesiunea de împrejurări care au făcut posibilă apariția noii traduceri în preziua aniversării a 400 de ani de la publicarea primei părți a romanului *Don Quijote* la Madrid, în tipografia lui Juan de la Guesta în ianuarie 1605, iar data ultimului document preliminar tipărit în prefața textului este 20 decembrie 1604.

În traducerea lui *Don Quijote* S. Mărculescu a încercat să restituie aulicitatea şi siccitatea solemnă şi surprinzător contapunctică a personajului principal, o dată cu convivialitatea de o țărănie specială a lui Sancho Panza. Întrucât țăranii analfabeți ai vechilor secole spaniole erau liberi, ascultau liturghia în limba latină şi se impregnau de cultismele epocii, chiar dacă uneori anapoda înțelese, realiatea dată „trebuie păstrată cu orice preț"[30, p.6], iar versiunea traducerii ar trebui „să sune spanioleşte"[30, p.6].

Atât în această traducere, cât şi în altele din lista marilor autori ai Secolului de Aur, sunt incluse aşa-numitele „texte preliminare"- aprobări, decrete regale, dovezi de corectură etc. considerate importante pentru a ilustra mentalitățile şi practica editorială a vremii.

Această ultimă traducere a romanului cervantesc poate fi numită o „literalitate expresivă", deoarece autorul s-a apropiat „cât mai strâns cu putință pe textul original, fără a evita repetițiile, aparentele tautologii, zeugmele, sistemul prenumelor anaforice, calchiind uneori chiar expresii idiomatice"[29, p.5], toată informația fiind prezentată în note. Traducătorul operei a respectat forme curente în mai multe limbi neolatine, deşi uneori şocante pentru puritatea lingvistică acceptată în limba română. A urmat cu toată atenția ritmica frazei, traducând „muzical", reproducând mai toate clauzele ritmice, inclusiv pe cele nesemnalate de edițiile cu care a lucrat, dar pe care le-a putut identifica.

Toate versurile traduse şi-au păstrat forma din original, fiind însoțite de explicațiile de rigoare la momentul oportun.

Este binecunoscut faptul că romanul *Don Quijote* abundă în proverbe, fiind una dintre extraordinarele surse ale umorului, mai ales în gura lui Sancho Panza, autorul traducându-le „în înțelesul strict al termenului, păstrându-le, ori de câte ori a fost cazul, structura ritmică, asonanțele sau rimele"[29, p.6]. Toate proverbele sunt reproduse în note şi în original, cunoscătorii de limbă spaniolă având posibilitatea de a compara întregul tezaur „paremiologic" al romanului.

„O piatră de încercare a traducerilor moderne ale lui *Don Quijote*, notează traducătorul, o constituie echivalarea formelor de limbă arhaizante, dispărute şi din

spaniola la începutul secolului al XVII-lea, dar repuse în circulație de Cervantes pentru efectul lor ironic”[29, p.6]. S. Mărculescu a optat pentru o soluție radical opusă, folosind forme de limbă frapant neologistice şi prețioase, apelând la unele forme verbale compuse inversate tot mai puțin utilizate în limba română modernă (auzit-am).

Numele proprii în traducere reprezintă şi ele o problemă, deşi autorul s-a străduit să le rețină sub forma lor originală. Unele au fost românizate cu discreție: Dulcineea, Galateea, Doroteea, Melibeea etc., potrivit uzului curent. Pe cele sugestive şi mai ales pe cele care au conotații umoristice le-a „echivalat în mod decis, preferând neutralității riguroase efectul expresiv”[29, p.7]. Cel mai impresionant exemplu rămâne numele celebrului cal al lui Don Quijote, care, în loc de Rocinante sună acum Ruşinante, iar autorul a explicat şi a justificat acest procedeu „destul de îndrăzneț”.

Citatele şi aluziile biblice din text sunt şi ele fixate în note, fiind destul de numeroase (peste 2000), deşi ar fi putut fi şi mai multe. Adnotate sunt şi personajele istorice, şi cele mitologice, termenii de epocă, de vestimentație, aluziile greu intuite astăzi, la fel şi explicația unor jocuri de cuvinte. S. Mărculescu a făcut şi unele observații stilistice sau privitoare la construcția şi tematica romanului, beneficiind de ediții bogat adnotate, pe care le-a menționat în *Notă asupra ediției de față.*

Prin urmare, cititorul român are posibilitatea să-l cunoască şi să-l aprecieze pe marele Cervantes la justa-i valoare prin intermediul acestei traduceri, întrucât o traducere bună „trebuie nu numai să apropie pe marii scriitori străini de noi, dar să ne apropie şi pe noi de lumea lor”[6, p.636], deschizând perspective noi spre o lume necunoscută, făcând să răsune în sufletul nostru emoții noi, oferind posibilitatea unei călătorii imaginare.

Aşadar, meritele traducătorilor români sunt deosebite şi foarte prețioase pentru cititori. I. Heliade Rădulescu, prin traducerea lui *Don Quijote*, a adus culturii româneşti servicii neprețuite, contribuind la modelarea instrumentului lingvistic, fără de care nu ar fi fost cu putință asimilarea culturii moderne. Dramaturgul I. L. Caragiale, oprindu-se la povestea *Curiosului impertinent*, a făcut o traducere mai

mult rezumativă, Ştefan Vârgolici a oferind o traducere fidelă textului spaniol, bogată în note şi explicații. Al. Popescu-Telega în traducerea romanului foloseşte originalul spaniol, urmărind îndeaproape textul, încercând pe cât posibil respectarea dialogurilor, a varietății şi armoniei stilurilor. În 1957 apare o altă ediție română, realizată după originalul spaniol, superioară din punct de vedere artistic celorlalte traduceri, foarte apropiată de original, semnată de Ion Frunzetti şi Edgar Papu. Ultima traducere a romanului *Don Quijote de la Mancha* în limba română, semnată de S. Mărculescu, a apărut în anul 2004. După traducerea semnată de Ion Frunzetti şi Edgar Papu această ultimă versiune este şi prima datorată unui singur traducător. Această ultimă traducere a romanului cervantesc poate fi numită o „literalitate expresivă", deoarece autorul s-a apropiat mult de textul original, fără a evita repetițiile, aparentele tautologii, toată informația fiind prezentată în note. S. Mărculescu a respectat forme curente în mai multe limbi neolatine, deşi uneori şocante pentru puritatea lingvistică acceptată în limba română, numindu-l pe calul lui Don Quijote - Ruşinante.

Receptarea operelor la nivelul traducerilor continue să servească drept mijloc de circulație a valorilor internaționale. Chiar şi cele mai exacte, mai expresive traduceri, includ unele „devieri din punct de vedere al fidelității față de factorul emițător"[10, p.124]. Cu toate aceste insuficiențe, traducerile rămân, în continuare, un mijloc de bază al popularizării şi studierii valorilor internaționale, fiind însoțite de prefețe, introduceri sau comentarii adresate scriitorului tradus, deschizând, astfel, noi orizonturi pentru cercetările comparatiste.

Referințe bibliografice:

1. Georgescu P. A. *Valori hispanice în perspectivă românească.* - Bucureşti: Cartea Românească, 1986.
2. Pavlicenco S. *Tentația Spaniei*. - Chişinău: Ştiința, 1999.

3. Guillén C. *Entre lo uno y lo otro. Introducción a la literatura comparada.* - Barcelona: Critica, 1985.
4. Chevrel Y. *La littérature comparée*. - Paris: PUF, 1989.
5. Lambert J. *Production, tradition et importation: une clef pour la description de la littérature en traduction*. - În: *Revue canadienne de littérature comparée*. - 1985, Nr.2.
6. Vianu T. *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Acad.R.P.R., 1963.
7. Doinaş Şt. Aug. *Sinteze. Orfeu şi tentația realului*. - Bucureşti: Eminescu, 1974.
8. Cornea P. *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea*. - În: *De la Alexandrescu. la Eminescu. Aspecte. Figuri. Idei*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966.
9. Kogălniceanu M. *Despre literatură*. - Bucureşti: E.S.P.L.A., 1956.
10. Dima Al. *Principii de literatură comparată*. - Bucureşti: Editura Enciclopedică Română, 1972.
11. Lefevére A. *Théorie littéraire et littérature traduite*. - În: *Revue canadienne de littérature comparée,* 1982. Nr. 1.
12. Blaga L. *Gândirea românească în Transilvania în secolul al XVIII-lea*. - Bucureşti: Editura Ştiințifică, 1966.
13. Simonescu D., Baluță Gh. *Scută istorie a cărții românești*. - Bucureşti: Demiurg, 1994.
14. Heliade Rădulescu I. *Critica literară*. - Bucureşti: Minerva, 1979.
15. Donici L. *Marele Archimedes*. - Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 1997.
16. Călinescu G. *Istoria literaturii române*. *Compendiu.* - Bucureşti: 1963.
17. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1993.
18. Freiberg M. *Cervantes în România*. - În: *Studii de literatură universală şi comparată.* - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1971.
19. Popescu -Telega Al. *Cervantes*. - Bucureşti: Cultura Națională, 1924.

20. Cornea P. *Studii de literatură română modernă*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1962.
21. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Casa Şcoalelor, 1942.
22. Negruzzi I. *Amintiri din „Junimea”*. - Bucureşti: Viața Românească, 1970.
23. Diaconu N. *Literatura spaniolă în paginile revistei „Convorbiri literare*", *perioada 1867-1944*. - În: *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: 1972.
24. Pavlicenco S. *Receptare şi confluențe. Studii de literatură universală şi comparată.* - Chişinău: USM, 1999.
25. Mănucă D. *Critica literară junimistă(1864-1885*). - Iaşi: Junimea, 1975.
26. Drimba O. *Capodopera lui Cervantes*. - În: *Cervantes M. de. Don Quijote de la Mancha*.- Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1965.
27. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*. - Bucureşti: Editura Academiei R. S. R., 1979.
28. Vârgolici Şt. *Studii asupra literaturii spaniole*. - În: *Convorbiri literare*.- Iaşi: 1978.
29. Mărculescu S. *Prefață.* - În: *Cervantes. Don Quijote de la Mancha*. – Piteşti: Paralela 45, 2004.
30. Cassian M. S. *Dialog cu poetul, criticul şi traducătorul Sorin Mărculescu* – În: *Convorbiri literare.* N5, mai 2003.

2.2. Interpretări româneşti ale romanului *Don Quijote*

Definind evoluția studiilor hispanisticii româneşti, I. Iordan şi P. A. Georgescu, reprezentanți remarcabili ai studiilor de hispanistică din România, au determinat cele trei perioade însemnate: prima - cea a începuturilor, care se sfârşeşte în anii primului război mondial; a doua - perioada interbelică, şi cea de-a treia - perioada postbelică. Periodizarea respectivă, pe care o vom urma, bazată pe principiul cronologic, ne permite să urmărim evoluția receptării romanului *Don Quijote,* la nivelul interpretărilor critice.

Orice mare capodoperă a literaturii mondiale are perioade de mai mică sau mai mare strălucire, de mai intensă sau mai slabă actualitate, după cum epoca, în care se cercetează, se află într-o stare sufletească mai mult sau mai puțin prielnică s-o înțeleagă.

Din momentul apariției romanului *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes şi pe parcursul celor patru secole s-au scris nenumărate studii, articole, comentarii, medalioane, cronici în diferite limbi, iar fiecare perioadă sau generație, şcoală sau curent literar au descoperit noi accepții şi aspecte ale acestei opere.

Astfel, cunoscuții scriitori români Ion Heliade Rădulescu şi Mihail Kogălniceanu au menționat „didactismul" romanului *Don Quijote*. Într-un articol din *Curierul de ambe sexe* Ion Heliade Rădulescu propunea cititorului „cartea ce a nemurit izbânzile acestui viteaz"[1, p.1979], întrucât ea oferă o lecție etică contemporanilor în scrierile lor, considerând romanul „foarte didactic şi pentru cei ce scriu, dar şi pentru cei ce citesc". Mai târziu, într-un articol din 1862 întitulat *Însemnare. De ce s-a tradus şi s-a tipărit „Don Quijote" de la 1836 până la 1840"*, amintit în capitolul anterior, publicat în *Curierul de ambe sexe*, autorul a scos în evidență atât caracterul etic, cât şi cel educativ al capodoperei lui Cervantes, importanța ei în orientarea tineretului şi a progresului societății, evidențiindu-se „donchiciotadele epocii de la 1836-1840", delimitând influențele lor dăunătoare de adevărata esență, de bunătatea şi aspirațiile nobile ale lui Don Quijote. De remarcat este că „pentru prima oară în literatura română, când se încearcă explicarea

funcționalității, a plurivalenței romanului *Don Quijote* într-un cadru istoric şi social concret, în care diversele elemente ale acestei opere puteau acționa asupra publicului în mod diferit”[2, p.39].

În *Notes sur l’Espagne* M. Kogălniceanu a reluat ideea lui Heliade Rădulescu referitoare la faptele lui Don Quijote care pot influența asupra tineretului, observând doar că „tinerimea de o zi se leapădă de Don Quijotismul vechilor hidalgos, pierde însă şi energia lor”[3, p.212], însă aceste note, rămânând multă vreme nepublicate nu au avut ecoul pe care ar fi putut să-l aibă fiind publicate în epocă, atât în direcția amplificării interesului pentru studierea istoriei şi a civilizației, a limbii şi a literaturii spaniole, cât şi a temelor spaniole în literatura română din secolul al XIX-lea. Încă N. Iorga, într-o conferință despre Spania, relatând despre aceste note, din care au fost publicate doar câteva fragmente detaşate, nu şi cele mai bune, le consideră ca pe „un adevărat tezaur care aproape de o sută de ani zace pierdut în manuscris”[4, p.56]. Integral, *Notes sur l’Espagne* ale lui M. Kogălniceanu au fost publicate abia în 1967.

Prima contribuție, cu adevărat importantă, în această perioadă a hispanisticii româneşti îi revine lui Şt. Vârgolici, care a fost în a doua jumătate a secolului al XIX-lea cel mai bun cunoscător român al limbii şi literaturii spaniole. Făcându-şi studiile în străinătate (Madrid, Paris, Berlin), Şt. Vârgolici a stat mai bine de 20 de ani în fruntea catedrei de limbă şi literatură franceză a Universității din Iaşi, care a fost transformată mai târziu, tot grație lui, în catedra de istorie a literaturilor moderne. Inițiază publicarea unui ciclu de *Studii asupra literaturii spaniole*, arătându-se îndemnat de dorința de a prezenta publicului român aspecte ale unei literaturi bogate şi interesante, dar cu totul ignorată atunci.

De altfel, anume lui Şt. Vârgolici „îi datorăm primul *Don Quijote* românesc, tradus direct din limba spaniolă, precum şi primele studii despre literatura spaniolă, scrise la noi”[5, p.111] la care ne-am referit şi în capitolul anterior.

Studiile lui Şt. Vârgolici sunt consacrate celor trei culmi: lui Miguel de Cervantes, Calderón de la Barca şi Lope de Vega, care au şi o structură preponderent didactică. Primul studiu este dedicat personalității lui Cervantes şi a

fost publicat în „Convorbiri literare” nr. 18, 20 în 1868. Alcătuit din şase secţiuni, acest studiu despre Cervantes, oferea cititorului român, posibilitatea de a cunoaşte opera unui mare scriitor, al cărui nume va dăinui prin veacuri. Deşi viziunea autorului asupra creației lui Cervantes nu se distinge printr-o originalitate vădită, Şt. Vârgolici caracterizează diferite aspecte ale romanului şi artei scriitorului spaniol văzute, în linii mari, prin prisma concepțiilor estetice ale junimismului, care chiar dacă „a avut un rol esențial în îndrumarea spre realism a literaturii române până la 1885”[6, p.33], după cum menționează D. Mănucă, „nu a fost numai „critică realistă”, întrucât „însuşirea lui cea mai de preț e polivalența”, iar în cadrul acestei critici polivalente, Şt. Vârgolici „în linii generale, se vădeşte adept al clasicismului”[6, p. 87].

Studiile asupra literaturii spaniole încep cu Cervantes şi acest fapt se datorează, în opinia lui Şt.Vârgolici, locului pe care autorul lui *Don Quijote* îl ocupă în literatură. „Cervantes - e unul dintre acei oameni, a cărora celebritate nu e mărginită prin nici o limbă, prin nici o țară, a cărora nume va trăi cât lumea pentru că reputațiunea sa nu depinde numai de la oamenii învățați şi de gust, de la cei ce fac parte dintr-un ordin oarecare al societății, ci de la mulțimea tuturor celor ce ştiu a ceti ...”[7, p.89]. Autorul studiului prezintă în continuare câteva date biografice despre Cervantes şi o informație despre succesul fenomenal al romanului, [tradus în toate limbile şi aplaudat de toate națiunile], apoi Şt.Vârgolici acordă o atenție deosebită romanului *Don Quijote*.

Este binecunoscut faptul că interpretarea lui *Don Quijote* a cunoscut o evoluție lungă pe parcursul veacurilor, fiecare epocă descoperind noi semnificații şi aspecte ale operei. „Dacă secolul al XVII-lea a savurat-o cu hohot de râs copios, iar secolul următor a citit-o cu zâmbetul grațios şi „superior” al epocii luminilor, secolul al XIX-lea a considerat-o cu pasiunea sentimentală a romanticilor, care-i aplicau o înțelegere idealistă[8, p.117]. Junimistul Şt. Vârgolici a studiat în străinătate şi, probabil, era la curent cu interpretările romanului aparținând atât autorilor spanioli, cât şi străini, de până la mijlocul secolului al XIX-lea, care ilustrau concepțiile despre *Don Quijote*, pornind de la contemporanii lui Cervantes,

trecând prin clasicişti, iluminişti, romantici şi ajungând până la realişti. Totodată, în perioada elaborării acestui studiu, concepțiile ideologice şi estetice ale „Junimii" se aflau la etapa de înființare. Prin intermediul acestui studiu Şt. Vârgolici anticipează mai multe aspecte ale criticii junimiste de mai târziu, în particular în problema realismului, a adevărului istoric şi a adevărului artistic. Criticul literar rezolvă problema raportului dintre artă şi realitate pornind de la afirmația că „opera nu trebuie judecată numai din perspectiva criticului, ci şi din aceea a epocii, în care a fost scrisă"[9, p.370]. Prin urmare, calificând creația lui Cervantes drept parodie a romanelor de cavalerie, prin care autorul îşi propusese să combată şi să ridiculizeze „mania ce aveau atunci scriitorii de a compune romanuri care de care mai curioase şi mai estravagante, cari di cari mai bizare şi mai depărtate de adevăr". Şt. Vârgolici consideră că o operă trebuie „să reprezinte omenirea aşa cum este" sau „să arate societatea după cum trebuie să fie", pe când în romanele cavalereşti nu există „cel mai mic respect pentru adevăr sau natură", „gustul viu pentru adevăr dispărea"[7, p.397-399].

În interpretarea romanului *Don Quijote*, Şt. Vârgolici sesizează contrastul dintre cele două caractere opuse: Don Quijote - „spirit poetic exaltat" şi Sancho Panza - „spiritul cel mai prozaic ... deşi credincios şi chiar simțitoru". Totodată, menționează S. Pavlicenco, se resimte şi concepția antitetică romantică, interpretarea nebuniei în cazul ambilor eroi având ca bază discordanța dintre ideal şi real. Şt. Vârgolici nu a ignorat interdependența, interpătrunderea, complementaritatea personajelor principale când prezintă într-o formă laconică un şir de întâmplări şi aventuri din roman. Criticul acordă o atenție deosebită revelării calităților eminente ce disting şi eternizează opera lui Cervantes, printre acestea remarcându-se „arta cu care autorul ştie să pună în evidență şi să dezvelească caracterele eroilor săi", „ghibăcia" cu care „ştie să atragă atențiunea, să întrețină şi să ațâțe curiozitatea noastră", stilul „viu, rapid, curgător, plin de acțiune, de o varietate plăcută, potrivit cu toate situațiunile, cu toate caracterele", limba „încântătoare, uşoară, armonioasă", ce „prezintă toate nuanțele, toate tonurile, de la cel mai familiar şi mai glumeț până la cel mai înalt şi majestuos". Apreciind

perfecțiunea drept unul dintre cele mai importante merite ale scriitorului spaniol, Şt. Vârgolici scoate în evidență nuvelele incluse în „narațiunea principală”, pe care le-a numit simplu „episoade” ce i se par perfect elaborate”: „Fiecare episod e, în genul său, o dramă întreagă, cu un început, cu o acțiune condusă într-un mod ghibaci şi interesant, cu un sfârşit unde apar toate personajele ce au jucat un rol, unde intriga e deznodată şi curiozitatea noastră e satisfăcută”[7, p.48]. Posibil că anume acest argument l-a şi făcut pe Şt. Vârgolici să înceapă mai târziu traducerea lui *Don Quijote* cu episoadele *Curiosul nepriceput* şi *Captivul*.

Cervantes poate fi situat alături de „mari creatori ai omenirii ca Homer, Vergiliu”, tocmai pentru că stăpâneşte secretul cunoaşterii aprofundate „a inimii omeneşti, a tuturor pasiunilor, a tuturor mobilelor care determină şi conduc acțiunile noastre, într-un cuvânt a adevărului, care e unul şi acelaşi în toate timpurile, în toate țările şi la toate națiunile”[7, p.59]. În finalul studiului Şt. Vârgolici îşi arată dezacordul cu opinia criticilor care susțin că romanul ar ridiculiza până la totala deriziune entuziasmul, curajul, amorul adevărat, virtuțile nobile, dând, astfel, o lovitură caracterului eroic şi cavaleresc specific națiunii spaniole. Pentru perioada când a fost scris şi publicat, importanța acestui studiu românesc despre Cervantes şi despre opera sa este mai mult decât meritorie, autorul oferind „o apreciere şi o înțelegere a multiplelor aspecte ale romanului *Don Quijote* [10, p. 90].

La intersecția secolelor XIX-XX, au apărut în presa românească un şir de articole, recenzii despre literatura spaniolă, cronici, multe dintre ele având un caracter de popularizare, de prezentare publicului român a unor nume şi opere spaniole, cele mai importante fiind cele care au apărut cu prilejul tricentenarului morții lui Cervantes, în 1916. Mihail G. Holban oferea chiar câteva aprecieri referitoare la interpretarea operei lui Cervantes în România. Unele articole erau semnate de autori ce aveau să ocupe mai târziu, un loc important în dezvoltarea hispanisticii româneşti din perioada interbelică. Este vorba, în primul rând de Al. Popescu-Telega care a publicat în revista *Viața nouă* (nr.4) un studiu în care se preocupă de romanul *Don Quijote*, temă la care va reveni mai târziu.

Ilustrul gânditor român N. Iorga publică în *Drum drept* (1916, nr.18) articolul *Shakespeare şi Cervantes*, în care se opreşte mai mult asupra epocii celor doi mari scriitori, asupra unor evenimente istorice care vor fi preluate mai târziu în alte lucrări. N. Iorga a dedicat câteva capitole literaturii spaniole din Secolul de Aur, un spațiu amplu revenindu-i lui Cervantes care, în *Don Quijote*, şi-a propus „să facă o operă de critică literară, înlăturând ultima formă degradată a romanului de aventuri”[11,II,p.217]. N. Iorga afirmă că Cervantes, parodiind romanele cavalereşti, îşi propune a da o „literatură nouă”, în care „natura însăşi se va oglindi aşa cum este, aşa cum se manifestă, aşa cum se impune”[11,II,p. 219-220]. Autorul remarcă caracterul aproape static al eroului principal, care nu oferă nici o „progresiune de temperament” şi care apare, de la început, ca o idee fixă, nedepăşită pe parcursul desfăşurării acțiunii. „Caracterizarea lui Iorga îşi propune să fixeze locul romanului în evoluția literaturilor romanice, pe care el o urmăreşte, în primul rând, subliniată fiind reflectarea autentică şi magistrală a vieții în opera marelui scriitor; nu este negată semnificația general-umană a capodoperei, ci e criticată exegeza seacă sau fantezistă, făcută de scriitorii iluminişti sau romantici”[12, p.226], menționează Al. Duțu. Meritul lui N. Iorga ar fi continuarea, după Şt. Vârgolici, a studierii creației lui Cervantes, pornind de la textele spaniole originale şi chemând urmaşii la analize mai profunde: „Pentru cetitorii obişnuiți se poate ca anecdotele ridicole despre „erou” să prevaleze; pentru cine străbate mai adânc, fără să adauge de la sine ce nu este în carte, asemenea scene înseamnă ceva mai mult”[11, II,p. 224].

Un remarcabil eveniment, însă, este considerat apariția în presa românească din anul 1916 a numărului 7 omagial, al *Noii Reviste Române*, conduse de C. Rădulescu-Motru. Acest număr include articole despre creația lui Cervantes ale unor autori străini: Marcelino Menėndez y Pelayo - *Câteva păreri asupra lui Don Quijote*, fragment din discursul ilustrului erudit spaniol, ținut în 1905 la Universitatea din Madrid; Miguel de Unamuno - *Despre plăcutele discuții pe care le avea Don Quijote şi Sancho Panza*, o traducere a capitolului respectiv din cunoscuta carte a lui Unamuno *Viața lui Don Quijote şi Sancho Panza* [1905]; V.

Hugo - *Păreri asupra lui „Don Quijote*; Ramiro Ortiz - *Don Quijote înamorat din auzite*, Paolo Savy-López - *Miguel de Cervantes*.

În revista *Viața nouă* [Nr. 4] din anul 1916 au fost publicate şi câteva articole semnate de mari personalități ale literaturii române. T. Vianu scrie un eseu întitulat *Un epilog: moartea lui Don Quijote* unde dezvăluie esența epilogurilor într-o operă, atât triste, cât şi vesele, dar şi senine „prin superba împăcare dintre spiritul eroului şi natura lucrurilor ...", în care „se cristalizează atitudinea morală stoică. Cu un astfel de epilog, conchide T. Vianu, finalizează *Don Quijote* „cartea omului", „cartea spaniolului impulsiv şi vizionar", care, „ca oricare dintre oameni ... îşi proiectează lumea. Cu anumite restricții, fiecare ne trăim idealul nostru şi astfel pretinsa noastră cunoştință despre lume se confundă cu interpretarea subiectivă pe care ne-o dictează forța subconştientă a viziunii interioare"[13, p.111-112]. Revenirea lui Don Quijote acasă este „obosită", după T. Vianu, deşi eroul nu se va opri pentru totdeauna, „aşa vrea cel puțin să creadă".

În articolul *În marginea lui Don Quijote* E. Lovinescu relatează ideea despre impresia pe care o lasă romanul lui Cervantes asupra diferitelor categorii de cititori. Astfel, dintr-o carte nespus de veselă, romanul se transformă într-o carte tristă, conchide E. Lovinescu, scriind că *Don Quijote* nu e doar o parodie a literaturii cavalereşti, ci e „parodia unei laturi adânc omeneşti şi profund nobile şi oneste"[14, p.73], este parodia idealismului. *Don Quijote* este catalogat drept o continuare a *Odiseei* lui Homer, pornind de la copilărie şi mergând spre maturitate, când râsul inițial sfârşeşte prin gustarea tristeții. E. Lovinescu dă o interpretare „donquijotismului", care este o filozofie amară a vieții, dar crede că, uneori, un asemenea donquijotism activ face bine, pentru că „progresul omenirii stă tocmai în lupta câtorva idealişti cu himerele filosofiei şi ale ştiinței", oferind, astfel, doar într-un articol, o interpretare profundă a romanului cervantesc.

În *Noua Revistă Română* din 1916 dedicată omagierii lui Cervantes cu prilejul comemorării morții scriitorului a fost publicat şi amplul studiu al lui D. Caracostea *Primul roman modern: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, o lucrare de valoare şi de referință în cervantistica românească. Vom examina mai

amănunțit acest studiu, întrucât considerăm importantă intenția autorului de a dezvălui geneza romanului lui Cervantes. Acest eseu este aproape un comentariu şi meritul autorului e de a fi precizat ipostazele pe care monumentala operă le-a relevat, evoluând de la o simplă satiră a romanelor cavalereşti la crearea unui larg înțeles uman. Autorul îl compară pe Don Quijote cu personalitatea lui Iñigo de Loyola, deşi această idee nu este străină de cartea lui M. de Unamuno *Viața lui Don Quijote şi Sancho*, din 1905.

D. Caracostea priveşte viața poetului Cervantes şi istoria vremii lui în cadrul genezei acestui roman, menționând comparația: „căile străbătute de Cervantes până a-şi întruchipa pe Don Quijote, aşa cum îl avem azi, sunt asemuitoare râurilor diferite ce merg cu necesitate către larga albie a aceluiaşi fluviu”[15, p.210]. Atât îndelungata şi bogata experiență a vieții, cât şi îndelungata experiență literară, ajunge după lungi rătăciri să-şi descopere propriul drum, iar „documente cu privire la viața lui Cervantes sunt mai numeroase decât acelea cu privire la Shakespeare” [15, p.211].

Pentru a înțelege cât de viu e oglindită Spania acelei vremi în roman, menționează autorul eseului, trebuie să ne amintim nu numai de vestitul hidalgo şi de țăranul sărac, doritor de bogăție, transformat în scutier, dar şi de atâtea alte figuri care apar în opera aceasta: de preoți, negustori, de actori, de meseriaşi etc. Şi nu doar atât, în aspect politic, cei doi monarhi spanioli: Carol Quintul şi Filip al II-lea au vorbit mult mai mult imaginației poetului. Primul urmărea un vis care nu era mai greu de înfăptuit decât năzuințele lui Don Quijote: Carol Quintul voia să întoarcă mersul lumii, să înfăptuiască ce nu putuse să dea nici Evul Mediu: o monarhie universală în vârful căreia să stea, ca o îndoită strălucire a lui Dumnezeu, papa şi împăratul. O viață de zădarnice străduințe eroice. Caracteristica lui Carol e făcută după reproducerea unui medalion: trăsături ascuțite, bărbie energic adusă înainte, o înfățişare de neclintită hotărâre, iar privirea caută în zări un ideal ... La fel şi pânzele lui Tizian, una păstrată la Madrid, ne înfățişează pe Carol Quintul călare, în armură medievală, puțin gânditor. Dacă am schimba armăsarul împărătesc cu Rosinanta şi i-am da cavalerului un coif ridicol: am zice că e însuşi cavalerul rătăcitor, meditând,

în clipa când prinde să i se nălucească o nouă vedenie. Iar în vestitul portret din München Tizian a zugrăvit figura acestui Don Quijote tragic, „durerea şi începutul de oboseală al celui ce pare că începe a vedea că a visat ținta nebună ...”[1, p. 214].

Dar Cervantes mai de aproape a trăit domnia de zădarnice planuri neatinse ale lui Filip al II-lea. Setea de glorie, stăruința de fier, ambiție nemăsurată, conştiinciozitatea profesională unică şi o neclintită încredere în propriul ideal, continuu dezamăgit de realitate - toate acestea l-au mânat înainte, deşi în urma îndelungatelor sforțări, visul de glorie şi de mare putere universală, catolică a fost înfrânt pentru totdeauna. Astfel, în aspecte ale vieții politice Cervantes avea multe prilejuri de a vedea şi a trăi disproporția dintre vechile credinți şi idealuri şi dintre mersul nou, realizat al lumii, care dezmințea crud idealismul cavaleresc.

Un alt domeniu public trăit de Cervantes, după D. Caracostea, a fost cel religios, întrucât conştiința religioasă a vremii era dominată prin personalitatea uimitoare a lui Iñigo de Loyola, întemeietorul puternicului ordin de luptători al iezuiților, care a încercat să evoce suferințele Mântuitorului în cartea sa *Exerciții spirituale*, făcând din adept un soldat al lui Cristos, gata să înfrunte şi moartea, iar printr-o iluzie măiastră a resurselor sufleteşti, să facă din adeptul lui un om pentru care realitatea pământească există, spre a fi transformată. Apropiind de felul acesta realitatea sufletească a lui Don Quijote, observăm că şi el este un neistovit luptător „care ar vrea ca lumea să meargă şi să fie nu cum este, ci cum ar trebui să fie” [2, p.215]. Cu o singură deosebire că aici idealul este cel romantic-cavaleresc.

După D. Caracostea, ceea ce la Ariosto era surâs fin şi ironic menit să ne mențină, fără opunere în lumea ficțiunii de artă, prea depărtată de reprezentările curente, devine la Cervantes atitudinea răspicată. Dacă am privi minunatele isprăvi cavalereşti în planul realității înconjurătoare am avea mult prilej de ironie şi de umor. Anume din această atitudine a crescut treptat nemuritorul roman *Don Quijote*. Desigur, tipul de hidalgo sărac, gălăgios şi lăudăros, fusese adus mai înainte pe scenă, deşi figura aceasta concepută astfel, deştepta râsul, dar nu şi simpatia şi prietenia cititorului, iar un aspect al originalității lui Cervantes e că el a reuşit să creeze un erou pozitiv. Epitetul de „ingenioso” conține o intenție care ar

trebui explicată, deoarece în „hidalgo” din titlu conține o ironizare a personajului, atunci când în „ingenioso” este „şi ironie, şi stimă şi simpatie în acelaşi timp”[1, p. 219]. Acest cuvânt însemna în literatura vremii şi iscusit, dar şi maniac. Astfel, ambele laturi ale eroului, şi cea anormală şi cea aleasă, sunt întruchipate în titlu, căci eroul, „deşi este încărcat cu scăderi, are destule însuşiri alese pentru ca la tot pasul să-l simpatizăm, să-l iubim chiar”[2, p.219].

Prima expediție a lui Don Quijote a fost gândită ca o nuvelă, şi doar treptat Cervantes a ajuns la concepția întreagă a romanului. Faptul hotărâtor la închegarea romanului a fost crearea figurii lui Sancho Panza, scutierul, iar „o bună parte din originalitatea lui Cervantes stă în îmbinarea măiestrită a celor două lumi întruchipate în cele două figuri”[3, p.220]. Don Quijote este un idealist, gata să se jertfească pentru tot ce e nobil; Sancho e un biet copil al pământului, se gândeşte numai la folosul lui. Şi e de admirat măiestria cu care aceste două extreme se îmbină. Sancho îl urmează pe cavaler pentru că aşteaptă bogății şi stăpânirea unei insule ... . Astfel întreg romanul e alcătuit din numeroase fețe ce oglindesc, toate, aceeaşi opoziție.

În partea a doua a romanului, mai senină şi mai armonizată, ambii eroi încep să dea unele semne că „ceața începe a se subția”[4, p.221]. Scutierul începe să-şi judece mai potrivit stăpânul, din când în când, Don Quijote vede realitatea, spre exemplu acolo unde Sancho spune că se află strălucitoarea Dulcinee, el nu vede decât o țărancă. Iar Sancho, după ce visul lui de a deveni suveran se îndeplineşte, vede toată deşertăciunea măririi şi vrea să se înapoieze acasă pentru a deveni vechiul țăran. După ce Don Quijote este înfrânt în lupta dreaptă de „Cavalerul Lunii”, ceva începe să se schimbe în el, revine acasă, căzând bolnav, însă sufletul lui începe să se vindece. Înțelegând nimicnicia idealului pe care l-a slujit, Don Quijote moare, lăsând nepoatei sale averea cu condiția că aceasta se va mărita cu cineva care n-a citit în toată viața nici un roman cavaleresc. Astfel, în *Don Quijote* se manifestă limpede semnul unor vremi noi, când vechile idealuri nu mai puteau ființa, iar un altul nou nu se ivise încă.

Prin urmare, atât studiul lui D. Caracostea, cât şi tot Nr.7 al *Noii Reviste Române* vorbesc de un progres important în hispanistica românească. Diversitatea de păreri, erudiția informațiilor, înțelegerea obişnuită, alături de comparațiile speculative şi de apariția unei profunzimi interpretative, a unei noi sensibilități fac din acest număr al *Noii Reviste Române* o piatră de hotar deosebit de interesantă în urmărirea receptărilor ulterioare[10, p.95]. Perioada remarcabilă a începuturilor hispanisticii româneşti ia sfârşit, oferind noi orizonturi şi perspective interpretărilor româneşti ale romanului *Don Quijote* la un alt nivel în perioada următoare.

În perioada interbelică se înregistrează un dinamism în planul receptării literaturii spaniole atât la nivelul traducerilor, cât şi la cel al interpretării critice. Devin cunoscute articole, cronici, dar şi „lucrări ample, de sinteză, studii monografice şi comparatiste, realizate de critici şi de istorici literari, de hispanişti şi comparatişti cu o înaltă pregătire în domeniu, ceea cea a determinat şi nivelul ştiințific al lucrărilor publicate în comparație cu perioada precedentă"[2, p.147]. Cea mai mare prestanță în amplificarea hispanisticii româneşti din această perioadă îi revine lui N. Iorga şi lui Al. Popescu-Telega.

N. Iorga va rămâne un nume sonor în istoria hispanisticii româneşti, realizând o sinteză a literaturii spaniole, pe care nimeni după el nu a mai încercat să o facă, continuând popularizarea valorilor hispanice. Se ştie că N. Iorga a creat o accepție a fenomenului literar, elaborând şi unele principii de cercetare. L-a interesat poate nu atât valoarea estetică, care nu a fost ignorată, cât „operele reprezentative" pentru o epocă, evoluția şi relațiile dintre ele în planul dezvăluirii sufletului epocii oglindit în acestea. „Iorga este, incontestabil, un adept al interpretării istorice a culturii şi ca atare se distanțează net de partizanii interpretării filologice ca şi de cei ai interpretării estetice" - precizează Al. Duțu [16, p. 58]. N. Iorga nu a fost indiferent față de literatura universală, chiar dacă s-a opus uneori influențelor străine, insistând asupra rolului tradiției în dezvoltarea literaturii naționale, fiind în momentul inițierii sămănătorismului, nu a contestat niciodată raportul dintre literaturi, dimpotrivă, a studiat intens influențele şi contactele între cele mai diverse literaturi, demonstrând performanțe şi în domeniul comparatismului, şi în cel al hispanisticii.

N. Iorga a consacrat mai multe lucrări literaturilor europene, atribuind literaturii spaniole o atenție deosebită în tratatul monumental *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*, în cartea *Câteva zile prin Spania* şi, în câteva articole scrise cu diverse ocazii. Capitolele consacrate literaturii spaniole (patru - în volumul I, şase - în volumul II şi cinci - în volumul III) pot constitui o adevărată istorie a literaturii Spaniei în sensul înțelegerii fenomenului literar de către N. Iorga, iar „parcurgerea lor vădeşte nu numai o bună cunoaştere a textelor spaniole originale, a cronicilor istorice, ci şi a unor valoroase studii despre literatura spaniolă”[2, p.149]. Un loc aparte îi revine creației lui Cervantes care în *Don Quijote* şi-a propus „să facă o operă de critică literară, înlăturând ultima formă degradată a romanului de aventuri”[11, II, p. 217]. Criticul fixează locul romanului în evoluția literaturilor romanice, semnificația şi originea lui, precum şi concepțiile estetice ale scriitorului, dând o apreciere sensului etic şi moralizator al cărții.

N. Iorga prezintă foarte succint proza din secolul al XVII-lea, amintind doar în treacăt despre creațiile lui Quevedo şi Gracian, deşi ar merita mai mult. Lirica spaniolă din secolul al XVI-lea este şi ea mai puțin reuşită, iar Luis de Leon şi Garcilaso de la Vega apar destul de palid, poezia mistică aproape că e absentă.

Spectrul cercetărilor spaniole ale lui N. Iorga este mult mai larg, dar un lucru rămâne neîndoielnic „marele istoric şi cercetător literar a realizat, în perioada interbelică, una dintre cele mai mari contribuții la dezvoltarea hispanisticii noastre, deschizând drumuri pentru alte generații, ce au completat şi aprofundat interpretările româneşti ale valorilor literare hispanice”[2, p.156].

Printre hispaniştii români din perioada interbelică se evidențiază, după cum am menționat, Al. Popescu-Telega, care a profesat o perioadă în învățământul mediu din Craiova, popularizând literatura spaniolă în paginile unor periodice, cum ar fi *Năzuința* şi *Ramuri*. Îl vedem apoi profesor de limbă şi literatură spaniolă la Universitatea din Bucureşti, fiind membru corespondent al Academiei Spaniole. Într-o conferință despre literatura şi arta spaniolă, prezentată la Teatrul Național din Bucureşti şi publicată în volumul *Câteva zile din Spania*, N. Iorga spunea: „Astăzi, chiar la cameră, întrebăm dacă între atâtea catedre ce se creează, n-ar fi fost bine să

existe şi una de literatură spaniolă şi portugheză, pe care ar putea-o ocupa un profesor secundar din Craiova, profesorul Telega, care a tipărit acum în urmă o antologie spaniolă, care n-are decât un singur defect: traducerea e mai bună decât bucățile pe care le-a ales. Dar cunoştințele lui de literatură spaniolă sânt atât de adânci, încât nu de astăzi, ci de mult merită locul de conferențiar la Universitatea din Bucureşti"[4, p.170]. Propunerea a fost acceptată şi în curând Al. Popescu-Telega deveni cel mai faimos hispanist din perioada interbelică.

Cunoscutul mediator al literaturii spaniole a scris numeroase articole, studii, volume despre diferite evenimente ale culturii şi ale literaturii spaniole: *Prozatori spanioli contemporani* (Craiova, 1923); *Cervantes* (Bucureşti, 1924); *Din viața şi opera lui Unamuno* (Craiova, 1924); *Asemănări şi analogii în folclorul român şi iberic* (Craiova, 1927); *Cervantes şi Italia. Studii de literatură comparată* (Craiova, 1931); *Două drame de Lope de Vega interesând istoria şi literatura românilor* (Craiova, 1936); *Lecturi romanice* (Bucureşti, 1939); *Pe urmele lui Don Quijote* (Bucureşti, 1942); *Cervantes. Viața şi opera* (Bucureşti, 1944) ş. a. Şirul de lucrări menționate demonstrează interesul deosebit al hispanistului român față de literatura spaniolă.

Multe dintre studiile lui Al. Popescu-Telega sunt consacrate lui Cervantes şi romanului *Don Quijote*, contribuind astfel la o amplă difuzare a creației scriitorului spaniol, deşi unele au mai mult un caracter de popularizare. Referitor la interpretarea lui *Don Quijote*, lucrările sunt de o largă accesibilitate, bogate în informații şi azi valabile. Lucrarea *Cervantes* a fost publicată în colecția *Oameni celebri*, îngrijită de Marin Simonescu-Râmniceanu, ceea ce i-a determinat şi conținutul: 15 capitole care includ principalele etape ale zbuciumatei vieți a lui Cervantes şi caracterizarea operelor lui în ordine cronologică. Lucrarea este de valoare în planul receptării creației lui Cervantes, întrucât în perioada respectivă (1924) aproape că nu existau cărți sau lucrări despre Cervantes şi romanul său *Don Quijote* - „operă nemuritoare, în care omenirea îşi va împrospăta veşnic duhul"[17, p.45].

Chiar Al. Popescu-Telega vorbeşte despre difuzarea şi popularizarea romanului cervantesc şi mai puțin despre elaborarea unei concepții noi despre *Don Quijote*, deoarece „va trebui să amintim diferitele interpretări şi comentarii, date şi alcătuite în jurul acestei minunate cărți", despre care se scrisese atâtea lucrări, „încât nu e tocmai uşor să ne strecurăm printre ele şi să ieşim neprinşi de ciulini". Popularizarea operei a fost necesară, „căci lumea de la noi, din puținul cât a auzit şi citit, a căpătat despre *Quijote* o idee pe cât de nelămurită, pe atât de falsă" [17, p.46]. Accentuând contrastul dintre idealul lui Don Quijote şi „grosolanele realități ale vieții", Al. Popescu-Telega avertizează că acela care „va vedea în această luptă a idealului şi vulgarului biruința simțului practic asupra înaltelor concepții ale inimii şi visărilor, va fi, cel puțin, stângăciu înțelegător"[17, p.56].

Teza de doctor a lui Al. Popescu-Telega *Cervantes şi Italia* este dintre cele mai documentate lucrări, rezistentă până în zilele noastre. În studiu este cercetată relația lui Cervantes cu literatura italiană, evidențiindu-se în opera scriitorului spaniol un şir de teme ale Renaşterii italiene din care s-a inspirat Cervantes în opera sa: „influența filozofiei şi Renaşterii italiene asupra operelor *Don Quijote*, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, *Galatea* şi asupra *Nuvelelor exemplare*, indicarea numeroaselor izvoare, reminiscențe şi imitații, precum şi discutarea traducerilor italiene ale romanului şi nuvelelor, alături de aprecierile criticii contemporane italiene, fac din această lucrare de erudiție, un document indispensabil în înțelegerea apariției creației cervanteşti"[10, p.101]. În lucrările lui Al. Poperscu-Telega pot fi întâlnite unele confuzii, inexactități sau aprecieri discutabile, dar prin numărul lor impunător şi prin varietatea temelor tratate, prin entuziasmul cercetătorului ele s-au impus în epocă, fiind foarte citite şi apreciate până în prezent.

Studiul lui I. Iodan despre *Don Quijote* poate fi adăugat la interpretări, deoarece romanul este studiat într-o strânsă legătură cu alte opere ale literaturii spaniole. Scriind acest studiu, I. Iordan a cercetat un şir de lucrări aparținând unor remarcabili reprezentanți ai criticii spaniole, ca Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro, Salvador de Madariaga, şi unor autori străini (Hatzfeld, Hazard,

Pfande). Menționând că de *Don Quijote* s-au ocupat, în lucrările lor, „cele mai alese minți ale Spaniei din ultimele decenii, imediat după dezastrul de la 1898, I. Iordan scrie că, „pornind de la interpretarea lui *Don Quijote*, autorii studiilor respective au găsit cel mai potrivit mijloc de a-şi expune concepția nu numai despre soarta propriului popor, ci şi despre aceea a întregii omeniri" eroul lui Cervantes fiind „mai actual ca niciodată astăzi, când lumea, în căutarea unui drum nou, se izbeşte la tot pasul de insuccese, fără ca totuşi să dispereze"[18, p.83]. Autorul studiului vede o paralelă între *Viața e vis* de Calderon şi episodul cu farsa ducilor, în care Don Quijote e pus în situația de a fi ceea ce dorea. „Există, într-adevăr, deosebire între viață şi vis, între realitate şi ficțiune? Sau aceste domenii seamănă şi se amestecă până la o confuzie totală, încât nu le mai putem separa unul de altul? - se întreabă I. Iordan[18, p.90]. Realitatea vieții spaniole din această perioadă îi permit cercetătorului să vadă în personajele principale ale romanului nu numai caracterul lor autonimic, dar şi faptul că ambele „se completează", idee devenită, cu timpul, un loc comun în interpretările lui *Don Quijote*.

În studiul *Concepția omului activ* Nina Façon defineşte câteva relații dintre operele lui Cervantes şi filozofia Renaşterii, incluzând şi concepțiile lui Erasmus din Rotterdam. În acest studiu sunt definite premisele operei, germenele ei literar şi istoric aflat în filozofia Renaşterii, în gândirea italiană răspândită pe atunci şi în Spania. Autoarea pune în discuție unele elemente ale operei şi trăsăturile eroului, romanul apărând ca expresie a unui „activism etic", a unui ideal de îndreptare a întregului univers spre o existență desăvârşită.

În cadrul interpretărilor interbelice ale lui *Don Quijote* se disting şi cele ale lui I. Pillat, poet şi eseist, care a manifestat un viu interes față de literatura spaniolă pe parcursul întregii sale vieți. Eseul lui I. Pillat despre *Don Quijote* se evidențiază prin încercările autorului de a explica modernitatea romanului. După I. Pillat, epoca modernă „poate lua din ea o mare pildă şi un învățământ adânc, de a nu avea, în perspectivă istorică a veacurilor, tocmai din acest dezechilibru sufletesc să apară, pe drept, ca o epocă de decădere spirituală şi morală iremediabilă"[19, p.38]. I. Pillat a trecut în revistă caracterul tragicomic al romanului „depăşind nivelul literar şi

artistic, oricât de înalt ar fi, a trecut peste el pe țărmul creației vitale, dându-ne tipuri viabile şi astăzi: Don Quijote şi Sancho Panza”[19, p.7]. Aceste tipuri sintetizează o gamă largă de atitudine fizică şi morală în fața vieții la care se pot reduce, ca la un numitor comun, persoane întâlnite în viața de zi cu zi. I. Pillat a constatat dualitatea atitudinii lui Cervantes față de eroul său, conştient ridiculizându-l „pare chiar că gustă o stranie şi sadică plăcere să transforme nobila sa creație într-o lamentabilă paiață pe care o loveşte fără milă, o jigneşte fără cruțare”[19, p.10]. Opera concepută conştient comică, devine inconştient tragică, prin substanța spirituală a eroului, conchide autorul eseului, iar Don Quijote „apare tragic şi etern - spălat de apa veacurilor, de coaja de ridicol şi de râs în care îl închisese tatăl său vitreg”[19, p.11]. Cervantes, Quijote şi Sancho sunt „o singură ființă sau, mai bine zis, trei ipostaze ale aceluiaşi suflet”[19, p.11], conchide I. Pillat, aceasta fiind o remarcă nouă pentru interpretările româneşti din acea perioadă, vorbindu-se mai mult de caracterul antinomic al personajelor cervanteşti.

Lui I. Pillat îi datorăm şi tangențele pe care le-a semnalat primul între Don Quijote şi eroul lui C. Hogaş din *Pe drumuri de munte* şi *În munții Neamțului*, considerând că „un studiu în acest sens n-ar fi lipsit de interes pentru eroul trezit de *Don Quijote* în literatura română”[19, p.37] şi la care ne vom referi mult mai detaliat în capitolul următor.

Un prețios merit la cercetarea diferitelor aspecte ale fenomenului literar hispanic în perioada postbelică îl au T. Vianu, G. Călinescu, dar şi M. Treiboy, V. Cristea, în Republica Moldova - S. Pavlicenco.

T. Vianu a arătat un interes viu pentru literatura spaniolă, pentru *Don Quijote*, în special, foarte devreme, fiind vorba de articolul publicat în numărul omagial 7 al *Noii Reviste Române* din 1616, urmat apoi de un studiu dedicat lui Cervantes, mult mai cunoscut, întrucât a fost republicat în mai multe volume ale lui T. Vianu. În eseul despre *Cervantes* autorul îşi reformula concepțiile despre estetica şi filozofia culturii, menționând în final: „ ... nimic din ceea ce s-a câştigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos şi nu poate fi eliminat din formula morală a

epocilor mai noi", apropiindu-ne de Cervantes „cu recunoştinţa în care suntem îndatoraţi tuturor marilor ziditori ai conştiinţei omeneşti"[20, p.65-66].

T. Vianu caracterizează romanul *Don Quijote* pornind de la o problemă generală a literaturii Renaşterii - cea a „nebuniei", arătând că eroul lui Cervantes trăieşte ca un nebun, dar în definitiv moare cu mintea sănătoasă, recunoscând îndelungata sa eroare şi rătăcire. T. Vianu dezvăluie elemente de tehnică a contrastului „ascendent" sau modernitatea râsului cervantesc, iar „contrastului dintre Don Quijote şi Sancho Panza, creatorul lor le-a dat semnificaţia confruntării a două concepţii etice, a două moduri deosebite de a înţelege viaţa şi scopurile ei" [20, p.105]. Contrastul „ascendent" e demonstrat în comparaţie cu cel „descendent", tradiţional, ca în *Avarul* lui Molière, iar *Don Quijote* se situează la începutul *unei serii* literare, constituind „o mare noutate a lumii moderne pentru că nici antichitatea, nici Evul Mediu n-a cunoscut-o"[20, p.35].

O altă contribuţie valoroasă la nivelul interpretării critice a literaturii spaniole, rămâne cea a lui G. Călinescu, prin cunoscutul volum *Impresii asupra literaturii spaniole*, dar şi prin alte studii şi articole ce ţin de fenomenul literar hispanic. Impactul volumului a fost enorm, deoarece „generaţii întregi de intelectuali de pe întreg spaţiul cultural românesc s-au iniţiat în literatura spaniolă prin lectura şi studierea „impresiilor" calinesciene, apreciate înalt de specialişti"[2, p.179]. Cele trei fenomene literare spaniole de importanţă universală, după părerea lui G. Călinescu sunt: proza picarescă, teatrul spaniol clasic şi romanul lui Cervantes *Don Quijote*, la care ne vom referi în continuare, deşi autorul a fost interesat şi de alte aspecte ale literaturii literare spaniole.

Capitolul *La locura* (*Nebunia)* prezintă o viziune nouă asupra lui *Don Quijote*, deşi romanul lui Cervantes, după părerea lui Călinescu „pe dimensiunea îngustă a istoriei literare nu aduce, material, nimic nou în cuprinsul literaturii spaniole din epoca de glorie" [21, p.255]. În interpretarea celor două personaje de seamă Don Quijote şi Sancho „pitoreşti şi inseparabili, unul slab şi înalt, altul scund şi gras, unul himeric, altul terestru", fiind „două personaje comune literaturii spaniole"[21, p.257], apar nuanţe noi. După G. Călinescu „unul neliniştitul hidalgo

rural, famelic, fanfaron, celălalt e un „simple", neghiob şi muşcător totodată"[21, p.257], aceştia nu sunt abstracțiuni, ci ființe vii, şi e greşit a-i socoti ca termeni antinomici. Ori o altă însemnată observație: „Sancho nu-i în atenția lui Cervantes o imagine răsturnată a lui Quijote, ci un complement"[21, p.262], deoarece cavalerul are nevoie de un spirit ca Sancho, de o iubire fără condiții.

Menționând că pe cititorul străin îl atrage în *Don Quijote* „sensul filozofic al istoriei"[21,p.259], G. Călinescu consideră romanul lui Cervanteseste nu doar o parodie a romanelor cavalereşti, ci şi o polemică literară (idee expusă mai sus de N. Iorga), îndreptată împotriva literaturii de „tip ariostesc", dar, probabil, şi o aluzie fină la credulitatea oamenilor în materie de acte de vrăjitorie.

O viziune nouă i-a dat şi interpretării „nebuniei" lui Don Quijote, care nu ține de absurd, ci de o formă în care poate spune adevărul şi realiza idealul. „Quijote ştie că e nebun şi că lumea îl socoteşte drept atare. El însă are o filozofie a nebuniei, care e aceea a refuzului de a accepta realitatea. Universul fantastic în care trăieşte Quijote este singurul în care se poate realiza frumosul lui suflet" [21,p. 261], menționează G. Călinescu, făcând o altă concluzie din care rezultă că în Spania din acea perioadă singura sferă de realizare a aspirațiilor nobile era ficțiunea „numai un om sărac cu duhul, un „simple", un „bobo" ca Sancho şi un nebun ca Quijote sânt în stare de a crede şi a îndrăzni"[21, p. 262].

G. Călinescu reflectă unele idei ce țin de genul literar al lucrării observând că dacă Cervantes "ar fi crezut mai adânc în utopie, ar fi făcut din Don Quijote un erou serios septentrional, un constructor de lume nouă, ca Robinson"[21, p.263], iar având un spirit mai liber ar fi creat o „parodie în genul burlesc italian". Prin urmare, *Don Quijote* nu-i nici poezie, nici proză, e un „autosacramental"[21, p. 263], rezumă G. Călinescu. Captivante sunt exemplele de „quijoterii" din literatura spaniolă, vizând reacția mai multor autori, de la contemporanii lui Cervantes, până la scriitorii din secolul al XX-lea, pentru că, după G. Călinescu, *Don Quijote* „devine în Spania obiectul unei exegeze multilaterale şi o mină de interpretări"[21, p.263], iar „critica se menține în presupunerea unei intenții satirice din partea lui Cervantes". Un loc aparte îi revine „quijoteriei" lui Unamuno, la care ea devine

„indicele unei filozofii", G. Călinescu făcând mai multe observații referitoare la interpretarea lui Unamuno. Criticul schițează şi unele similitudini şi reminiscențe cervanteşti în creația unor poeți români ca Eminescu sau Macedonski, cât şi comparația lui Don Quijote cu Emme Bovary, echivalentul feminin al lui Don Quijote (reluată apoi de A. Marino), comparație deja cunoscută în cervantistica universală.

O altă lucrare a lui G. Călinescu, studiul monografic *Cervantes,* are o altă structură, întrucât aici se schimbă şi tehnica analizei: „biografia este împletită cu prezentarea operei", iar „comentariul politic este întrerupt", prin introducerea unor „consederațiuni pure de istorie generală, scoase din lucrări de sinteză ..., pasajele acestea având rolul de a preciza cât mai complet ansamblul relațiilor sociale"[22, p.497]. Astfel poate fi caracterizat şi studiul despre Cervantes, fiind mult mai amplu şi oferind mai mult spațiu interpretării şi caracterizării eroilor principali. Studiul dat deseori este republicat ca prefață la diferite ediții ale lui *Don Quijote*, inclusiv la cea apărută la Chişinău în 1993.

O interpretare originală a romanului *Don Quijote* îi aparține Ilenei Bucurenciu-Bârsan în articolul *Don Quijote - romanul devenirii lui Sancho sau o lecție de quijotism* care consideră că întreg romanul poate fi interpretat ca atare. Don Quijote l-a creat pe Sancho - aceasta este marea şi adevărata sa creație „l-a scos din negura necunoaşterii de sine la lumina cunoaşterii. L-a făcut stăpân pe sine, l-a făcut să-şi vină în fire, l-a umanizat"[23, p.43]. Urmărim în roman un proces deosebit de interesant: quijotizarea lui Sancho şi sanchizarea lui Don Quijote, deşi sanchismul, ca mod de cunoaştere şi de viață, menționează autoarea, există în Don Quijote de la bun început, dar el îl neagă. Sanchizarea, în linii generale, „nu este decât o retragere treptată a lui Don Quijote din scena quijotismului"[23, p.44], întrucât rolul său se apropie de sfârşit, pe măsură ce-şi face întrarea în ea Sancho. Cu fiecare aventură prin care trece, împreună cu Don Quijote, sau de unul singur, stăpânul său retrăgându-se tot mai mult în culise, Sancho urcă o treaptă spre quijotism, „spre firea sa, spre sine". Distanța între Sancho cel care-l despoaie pe călugăr şi cel venit din insulă cu mâinile goale este enormă, conchide I. Bucurenciu-

Bârsan, ce ar demonstra că Sancho a acceptat idealul cervantesc, deşi nu poate să accepte moartea lui Don Quijote, care a renunțat la idealul său cavaleresc. Prin urmare, Don Quijote continuă să trăiască în Sancho, deoarece „lecția sa a dat rod şi Sancho, venindu-şi în fire este un nou Don Quijote" 23, p.49], sfârşitul romanului fiind un nou început.

În articolul *Cervantes. Sinteză spaniolă şi europeană* Z. Dumitrescu-Buşulenga reflectează despre locul şi rolul romanului *Don Quijote* în istoria culturii şi literaturii europene, deşi „elementele de cultură din *Don Quijote* sunt cu totul amestecate şi greu se poate discerne şi doza ceea ce aparține Evului Mediu şi ceea ce se cuvine Renaşterii"[24, p.363], dezvăluind importanța epocii, anilor de viață şi a operei lui Cervantes, culminând cu *Don Quijote* ca „răspuns târziu al Spaniei dat Renaşterii europene [după 1580] când aceasta se afla la capătul evoluției sale istorice"[24, p.361] ce include toate etapele procesului, caracteristice geniului iberic.

Avântul titanilor renascentişti din epoca *Quattrocento* de a transforma lumea în perspectivele superbului ideal umanistic, urmat apoi de oboseală şi dezamăgiri, sunt semnele grave ale unui început de dezechilibru între ideal şi real, iar *Don Quijote* „răsfrânge simbolic şi sintetic toată lupta dramatică a oamenilor Renaşterii, ciocnirile, înfrângerile şi căderea finală"[24, p.363].

Don Quijote exprimă starea de spirit a acestei vremi, renunțarea la ideal, iar „nebunia înțelepciunii lui Don Quijote şi înțelepciunea nerodului Sancho, simbolic alăturate, exprimă contradicții în oameni şi stări sociale, răsturnări de valori care vorbesc despre o epocă de declin şi despre dramatica mărturisire a aceluia care o zugrăveşte"[24, p.366]. *Don Quijote* este o operă genială, conchide autoarea, astfel va rămâne permanent cu valențe deschise spre orice etapă a istoriei.

O altă contribuție importantă la interpretarea romanului *Don Quijote* semnată de V. Cristea, lucrarea *Pe urmele lui Don Quijote* este, o invitație la „o călătorie în interiorul operei", autorul propunându-i cititorului „nişte fragmente mai mult sau mai puțin disparate, reprezentând mici fulgurații, simple impresii, vagi reverii de lectură"[2, p.6]. Pornind de la paralela dintre Cervantes şi Don Quijote, fixându-şi

atenția asupra eroului central, V. Cristea menționează că predecesorilor Don Quijote le apărea „sfânt în ridicolul lui", iar astăzi el „nu se înfățişează deopotrivă ridicol în sfințenia sa", fiind totodată „o temerară parodie a creştinismului ineficient, compromis prin precaritatea rezultatelor în încercarea sa multiseculară de remodelare a omului"[25, p.40]. Don Quijote, continuă V. Cristea, este parodia cristică a unui dezabuzat; o parodie simpatică, plină de căldură, de dragoste, ridicându-se, uneori, până la sublim, dar totuşi parodie. Prin aceasta Cervantes denunță ineficacitatea ideii creştine, pe care a resimțit-o autorul în câteva dintre momentele de răscruce ale furtunoasei sale existențe, care l-a desfoliat complet de iluzii. Prin urmare, Don Quijote „e un Crist burlesc a cărui acțiune rămâne sterilă" (ideea lui Unamuno) [25, p.38], deoarece trecerea sa nu schimbă lumea nici pe dinafară, nici pe dinăuntru. Deşi *Don Quijote* e un „mare roman de dragoste", timidul erou are o logică paradoxală, iar faptele eroice pe care Don Quijote şi le impune constituie un mod de a amâna împlinirea erotică, condiționând-o în chipul cel mai sever cu putință"[25, p.45]. Vitejia cavalerului rătăcitor provine din laşitatea îndrăgostitului, iar personajul înnebuneşte pentru a se eschiva în dragoste, conchide V. Cristea.

Urmărind evoluția „nebuniei" lui Don Quijote în roman, autorul lucrării menționează că aici aproape toată lumea este mai mult ori mai puțin nebună: ducele şi ducesa, Samsón Carrasco, Sancho, Dorotea sau hangiul, nebunia eroului prezentând „fluctuații", „momente de intensificare şi estompare", lăsând să transpară o anumită irizare de luciditate, diagrama bolii, înregistrând unele oscilații, „grade ale nebuniei lui Don Quijote". Comparându-i şi caracterizându-i pe eroii principali V. Cristea consideră că Sancho nu este opusul lui Don Quijote şi nici victimă a unui proces de quijotizare, după cum au interpretat mulți critici literari, ci explică, folosind fragmente din roman, cauza pornirii lui Sancho la drum în calitate de scutier şi evoluția acestuia, conchizând că sunt „două tipuri fundamentale şi eterne ale personajului romanesc: cel „normal" (Sancho) şi cel „bizar" (Don Quijote)"[25, p.184]. Romanul cervantesc constituie „debutul unui nou gen literar",

menționează V. Cristea, germenii luptei dialectice dintre autenticitate şi convenție în literatură, premisele unor tehnici dintre cele mai evoluate.

O altă contribuție importantă la interpretarea romanului *Don Quijote* în perioada postbelică a fost realizată de O. Drimba în eseul *Capodopera lui Cervantes*[26, p.226]. Caracterizând Spania contemporană lui Cervantes în plan politic, economic şi social, O. Drimba oferă câteva observații de neignorat privind activitatea lui Filip al II-lea, Regele Spaniei, care visa la un imperiu catolic, o monarhie universală şi Don Quijote, care visa la o lume a cavaleriei; *Hamlet*, care a fost „cartea Angliei şi a viitorului ei"[26, p.229] şi *Don Quijote* care a fost „cartea Spaniei şi a trecutului ei"[26, p.229], ambele lucrări confirmându-se, căci „Anglia şi-a câştigat un imperiu, în timp ce Spania l-a pierdut pe al său"[26, p.229].

Trecând apoi la interpretarea lui *Don Quijote* ca gen literar, O. Drimba menționează că, deşi, potrivit concepției sale literare Cervantes a condamnat şi a ridiculizat romanele cavalereşti (idee cunoscută în literatură), atitudinea sa este „dedublată de o critică a compoziției literare, compoziție lipsită de un stil îngrijit, de o armonie de ansamblu, de o coerență a părților, de o decență a expresiei şi mai ales de o disciplinare a imaginației şi de verosimilitate", dar anume aceste două cerințe din urmă au stat la baza romanului modern, „gen pe care l-a anunțat opera lui Cervantes"[26, p.236]. O trăsătură genială a cărții, menționează O. Drimba, este faptul că, în loc de un protagonist tradițional, Cervantes a inventat doi, „de dimensiuni morale diferite, dar cu un relief identic", astfel încât Sancho nu mai este scutierul din vechile romane cavalereşti, nici personajul simplu din popor, ci „un personaj pus, aproape de la începutul romanului, alături de eroul principal" [26, p.244].

În final, autorul eseului observă afirmarea şi impresiile pe care le-a avut ulterior, romanul *Don Quijote* în Anglia, Franța, Germania, la fel menționează şi influența romanului asupra scriitorilor, poeților, filosofilor şi compozitorilor europeni.

O altă contribuție în evoluția hispanisticii române din perioada postbelică constituie activitatea lui P. Al. Georgescu, căruia îi aparțin numeroase studii şi

articole, precum şi mai multe lucrări apărute în volum. Articolul *Don Quijote*, *romanul luptei între două sisteme* din volumul *Valori hispanice în perspectivă românească* reflectă cele două sisteme plăsmuite de autor „férreo" şi „áureo" sau diamantin, întrucât pentru o lungă perioadă de timp operele, chiar şi cele mai valoroase, rămâneau la „tratarea unui singur sistem - fie real, fie fantast, - diferite fiind numai atitudinea autorului şi direcția mişcării de explorare"[27, p.65], criticii nefiind în stare să prezinte lupta dintre două sisteme „cu relații incomparabil mai complexe şi cu semnificații mai profunde decât cele monosemantice"[27, p.65]. Deşi s-a spus totul despre Cavalerul Tristei Figuri, menționează P. Al. Georgescu, rămân, totuşi, încă două modalități posibile de abordare: „trăire personală" - scrisori imaginare cu emoții reale în urma lecturii sau „ivirea unui punct de vedere nou", articolul evocând o schiță esențială a celor două sisteme de luptă. În *Don Quijote*, în aparență, domină sistemul de fier, care se impune prin putere, prin constrângere sau teama de constrângere, „eroismul lui Don Quijote, dorința lui aprinsă de frumusețe şi dreptate sunt simțite în acest sistem ca o provocare, ca o sfidare intolerabilă, căci într-o societate strâmbă binele constituie un scandal"[27, p.66]. Don Quijote, reprezentant al sistemului diamantin, întemeiat pe „exigențele perene ale valorilor absolute", încearcă, în prima parte a romanului, să intre în sistemul férreo, pentru a-l schimba. Înfrângerile eroului sunt *faptice*, menționează P. Al. Georgerscu, deoarece entuziasmul quijotesc e răsplătit prin două maniere: sau *râsul*, transformarea lui în iluzie, sau *violența*, loviturile primite din belşug în urma întâlnirilor cu negustorii, ocnaşii etc., deşi moral, Don Quijote este de neînvins, pentru că sistemul férreo nu-l poate obliga să renege sistemul diamantin. O altă idee originală, menționată de autor, ține de „puterea sistemului diamantin" prin atragerea, orientarea şi modelarea realului, producând o profundă şi totală mutație, cu atât mai uimitoare cu cât *faptic*, în confruntarea cu teribilul sistem férreo, Don Quijote nu posedă decât o lance boantă, o armură ruginită şi pe bietul Rosinante"[27, p.67]. Dacă Don Quijote din sistemul diamantin, are relații „complexe, subtile şi mai ales evolutive" cu sistemul férreo, încercând transfigurarea (hangiul - castelan, slujnica Maritornes - doncella) sau transfigurare

morală (țăranul bogat şi slujnicul Andres), atunci, Sancho, menționează P. Al. Georgescu, este „unicul personaj care izbuteşte să-şi schimbe sistemul: pleacă din cel de fier, îl părăseşte şi ajunge în cel diamantin”[27, p.70], câştigându-şi quijotismul, parcurgând un drum lung şi anevoios.

Sistemul lui Don Quijote pare inițial o aberație, iar eroul, un rătăcit, „o excepție” aruncată mereu în afara sistemului, deşi, desfăşurarea romanului arată cum această excepție se transformă într-un „sistem diamantin al promovării valorilor, al proiectării nobile, exemplare a valabilității omului”[27, p.71], conchide autorul eseului.

O altă interpretare, mai proaspătă, a romanului *Don Quijote* aparține Ioanei Mustață, care în eseul *În preajma lui Don Quijote* porneşte de la ideea că romanul, „nefiind o operă ezoterică, încorporează totuşi un filon bogat de mister, ca lăcaş de adevăruri”[28, p.7], astfel fiind posibile receptări şi interpretări infinite ale operei cervantine, acestea fiind „o permanentă sursă de fecundare şi de polarizare spirituală”. Caracterizând Spania contemporană lui Don Quijote, I. Mustață răspunde la întrebarea - „Ce este Don Quijote?”, formulată încă de Turgheniev şi preluată apoi de mulți autori, luând în considerare interpretările foarte diferite ce i s-au dat celebrului personaj. S-a apropiat de personalitatea lui Don Quijote „cu intenții bune spre a-i descifra înțelesurile ființei”, din cele două poziții fundamentale: drama iubirii quijoteşti şi moartea eroului.

Urmărind cu atenție evoluția eroului „atunci când spunem Don Quijote îl avem în vedere şi pe Sancho, menționează I. Mustață, pornim de la premisa unității indestructibile a celor două personaje, considerându-le ca două fațete ale naturii umane, două plămade ale aceluiaşi individ”[28, p.18]. E de sesizat că autorul aşează întreaga încărcătură a viziunii realiste asupra vieții prezentului său sub masca nebuniei, iar în spate se ascunde chiar el însuşi. De altfel, autorul recurge la masca nebuniei din necesitatea plasării fără riscuri a ideilor sale majore, pentru a ironiza societatea acelor vremuri.

Tema nebuniei, reactualizată şi larg răspândită în cultura Renaşterii este o alegorie ce dă noi valențe stării aparent anormale, de dezertare a înțeleptului dintr-o

lume care nu-l înțelege. Întrucât cei trei eroi: Don Quijote, Hamlet şi Regele Lear sunt trei nebuni, ei reprezintă trei ipostaze tragice ale dezacordului cu lumea comună, incompatibilă cu idealurile înalte, nobile şi generoase, iar „dintre aceşti trei eroi, doar nebunia lui Don Quijote emană speranță şi optimism, ironia cervantescă având efecte tonice”[28, p.19].

Cu toate acestea, hotarele dintre normal şi anormal sunt foarte instabile, oscilând atât în timp, cât şi în spațiu, astfel încât pentru nimeni nu este ciudat că ceea ce a fost ieri normal, astăzi devine suspect, iar mâine curată nebunie. Fiind aşezat în pleiada eroică lângă Ulise şi Eneas, Don Quijote „se distanțează de aceşti eroi de o sobrietate princiară”[28,p.20], pentru că având aceleaşi idealuri care presupun aceleaşi virtuți au un sfârşit determinat. În definitiv, „idealul quijotesc, contopindu-se cu eternitatea omului, primeşte astfel valoarea universală a umanului” [22, p.21]. Don Quijote, conchide I. Mustață, îmbină acțiunea cu meditația şi cu teoria critică moralizatoare, întrucât Cervantes a creat un personaj unic, dar uimitor de familiar, fiind şi „prototipul perfect al omului, deoarece nu toți pot fi ca Eneas, întemeietori de cetăți, prinți dezmoşteniți prin urzeli criminale ca Hamlet, cuceritori de pământuri noi şi de cetăți ca Ulise, rătăcitorul spre Itaca, dar toți putem şi trebuie să făptuim fiecare în felul nostru binele, luptând pentru stârpirea răului, a viciilor”[28, p.21].

Împreună cu Don Quijote, ori la fel ca şi el, cei care încearcă să dea un rost nobil existenței lor spre binele întregii omeniri, apar ridicoli, dar totodată sunt şi sublimi. Pe aceşti eroi îi deosebesc dozele de quijotism, nuanțele de diferite intensități, atunci când Don Quijote ne oferă atât spada cât şi scutul său, de altfel, aşezându-se în frunte, creând demnitatea acestui mod de a fi ridicol. Unii consideră quijotismul greşit, chiar o dereglare, o deformare a naturii umane, gata să întreprindă totul ca să-l vindece pe erou, neînțelegând că „îmbogățirea umană nu se produce prin extirparea quijotismului, ci prin sublimarea lui, prin fortificarea interioară, depăşind iluziile şi erorile, eliberându-l de balastul negativ al firii, dându-i eficacitate, putere asupra realului pe care să-l înalțe şi să-l transfigureze” [28, p.24].

În opinia I. Mustață, Don Quijote este ca toți oamenii, aidoma unui pom, din a cărui rădăcina umană răsar şi rotesc fructele binelui şi ale răului. În eroul cervantesc „descoperim germenele răului, neexteriorizat, ca forță autodistrugătoare, deoarece dacă în Don Quijote nu ar exista şi răul el ar deveni doar o abstracție, un fel de sfânt egoist şi rece”[28, p.26]. Dar Cervantes exploatează tendința naturală a omului spre rău fiindcă omul poate să folosească forțele răului şi să le implice în dezvoltarea şi împlinirea binelui, fiind capabil să stăpânească aceste forțe, chiar să le organizeze după propria-i voință.

Eseul lui A. Dumitriu *Don Quijote de la Mancha sau inversiunea condiției umane* desigur că merită atenția noastră, întrucât autorul eseului, în urma „întâlnirii” sale cu Don Quijote, memorabil personaj al culturii universale, relatează impresiile pe care le-a cules, încercând să descifreze mobilul care l-a mânat pe celebrul Cervantes „ să năzuiască spre absolut, spre cea mai înaltă culme a existenței, spre *adevăr*, cel mai greu de definit dintre conceptele logicii”[29, p. 8]. După A. Dumitriu *Don Quijote de la Mancha* a fost gândit ca o existență inversă, folosind drept exemplu personaje bizare din folclorul diferitelor popoare, care sunt în acelaşi timp nebuni şi înțelepți: la români – ghiduşul şi istețul Păcală; la germani – îndrăznețul şi imaginativul Till Ulenspiegel; la arabi şi persani – înțeleptul Nastratin Hogea. Dar este interesant faptul cum de a reuşit imaginația populară să convertească, printr-o inversiune greu de acceptat, înțelepciunea în nebunie? Rădăcinile acestui fenomen sunt mult mai adânci şi ne duc spre sărbătorile *Sacaea* la Babilon, *Cronia* la Atena, *Saturnalia* la Roma, *Mascaradele* în Evul Mediu, sărbătoarea nebunilor, cortegiile de carnaval şi altele de acest fel, cu toate că „înțelesul lor nu ne-a parvenit, iar epoca modernă le-a preluat sau numai le-a consemnat ca pe nişte forme de petrecere şi amuzament”[30, p.95].

Spre exemplu în timpul desfăşurării sărbătorilor *Cronia* la Atena sau a *Saturnalelor* la Roma, sclavii îşi puneau pe cap boneta numită *pileus*, emblemă a libertății şi erau scutiți în aceste zile de orice muncă, îmbrăcau hainele stăpânilor, erau puşi la masă şi serviți de stăpânii lor. Sclavii îşi permiteau unele extravaganțe absolut de neînchipuit, pentru că era o perioadă surescitată de veselie şi sărbătoare,

în care încetau orice activități. În timpul Evului Mediu şi chiar în Renaştere, a existat o altă formă de înțelepciune deghizată în grotesc, cum ar fi „nebunul", care a fost bufon şi înțelept la curțile regilor şi nobililor. Sunt cunoscute numele mai multor bufoni regali, dar cel mai vestit a fost Triboulet, de la curtea lui François I, numit de contemporani nebun-înțelept. Şi atunci apare întrebarea: Cum se poate ca un nebun să fie înțelept? Or, cum se poate ca un înțelept să fie nebun? Şi cum de s-a admis o asemenea inversiune?

După A. Dumitriu, Don Quijote, eroul lui Cervantes, prins în tumultul unor aventuri groteşti, face parte din familia personajelor pomenite mai sus, iar faptele lui sunt de aceeaşi natură cavalerească"[30, p.97], fiind un nebun şi în acelaşi timp un înțelept. Care este mesajul lui Cervantes, pe care acesta îl transmite, dându-i această dublă travestire. Autorul l-a deghizat într-un mod ridicol pe cavaler, prezentându-l ca pe un nebun, iar Sancho Panza şi canonicul aprobă această dublă calitate a cavalerului de la Mancha, deşi aflându-se pe patul de moarte cavalerul rătăcitor „ajunge la momentul în care adevărul trebuie să apară în adevărata lui lumină"[30, p.98], deoarece nu faima unui smintit trebuie să rămână după el, ci tâlcul unei vieți care numai în aparență era o învălmăşeală de nerozii, dar în realitate nu era atât de pe de-a-îndoaselea pe cât părea.

Nu vom insista asupra comentariilor lui A. Dumitriu referitoare la opinia scriitorilor M. de Unamuno şi O. y Gasset despre relația dintre Cervantes şi eroul său, ci vom „descifra simbolul lui Don Quijote" şi vom încerca să „descoperim cervantismul" cavalerului în eseul său. Astfel, A. Dumitriu foloseşte înseşi textele şi faptele lui Cervantes, pentru *a demonstra poziția sa.* În *Prologul* din partea întâi a lui *Don Quijote*, Cervantes îşi expune scopul lucrării: citind istoria Cavalerului de la Mancha, „cel melancolic să moară de râs, cel veşnic pus pe glume să-şi sporească şi mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să se minuneze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască şi nici cel cuminte să nu se ferească de a o lăuda"[31, p.26], autorului reuşindu-i pe deplin ceea ce şi-a propus. Dar în afară de scopurile anunțate mai sus şi realizate la perfecțiune în toată amplitudinea lor artistică, există şi un scop suprem pe care îl urmăreşte Don Quijote, afirmând în

primele rânduri ale *Prologului*: „Cititorule, ... tare-aş vrea să fie cartea asta, ca una ce-i odrasla minții mele, cea mai desfătătoare şi mai înțeleaptă din câte s-ar putea închipui”[31, p.26]. Prin urmare, opera sa este într-adevăr „una dintre cele mai desfătătoare din câte s-au scris, poate chiar cea mai desfătătoare, pentru că satisface complet toate gusturile, aşa cum a dorit-o autorul”[31, p.104], realizând o operă cu adâncimi dincolo de anecdotă. După cum afirmă A. Dumitriu „Don Quijote este în întregime cervantesc; el a ieşit complet realizat, ca şi Athena din capul lui Zeus, din mintea şi imaginația lui Cervantes”[30, p.105]. El şi-a conceput personajul aşa cum a ajuns în conştiința literaturii mondiale, dându-i o misiune precisă de a satisface toate exigențele şi de a-şi asigura o existență universală.

Drept pornire pentru creația sa a servit întâmplarea din 1552, când autoritățile spaniole au luat măsuri împotriva romanelor cavalereşti şi au interzis imprimarea lor în America; iar în 1553 au decis ca romanele de acest fel să fie arse în piața publică. Probabil că o astfel de întâmplare l-a frapat pe Cervantes, iar mai târziu va deveni cadrul natural al povestirii care îl va face celebru. Apoi, când va avea maturitatea intelectuală şi o cultură bogată acestea îi vor permite să vadă în fapta dată ştirbirea unor drepturi care atingeau însăşi esența condiției umane. E cert că Cervantes „condamnă romanul cavaleresc ca gen de literatură” [30, p.106], dar nu şi „ritualurile inițiatice ale ordinelor cavalereşti pe care simbolic le va folosi chiar în unele din lucrările sale”[30, p.112]. Cervantes concepe literatura pe mai multe planuri, reia această problemă şi, fără a o lipsi de reflexe în diverse perspective, o pune la modul cel mai înalt, care face din cartea lui o capodoperă.

În romanul său Cervantes a intenționat să prezinte tipul de cavaler rătăcitor, iar cavalerul căruia i se acordă această calitate trebuia să fie de o castitate totală, de moravuri iresponsabile, detaşat de orice dorință personală, apărător al văduvelor şi al orfanilor, şi al tuturor nedreptăților, căutând şi acceptând aventura.

El urma să sufere o inițiere, să-şi aleagă o iubită platonică, sub flamura căreia să lupte, şi să facă trei călătorii simbolice reprezentând lupta cu elementele fundamentale: aerul, apa, focul şi pământul. Inițiatul îşi schimba numele, îşi alegea calul, scutierul, îndeplinea şi alte formalități. Dacă e să privim opera lui Cervantes,

cadrul esențial în care se mişcă un simbol, Don Quijote, este „exact acela cerut de ritualul cavaleresc”[30, p.112]. În prima sa călătorie el este inițiat la han şi armat cavaler; în a doua călătorie, cavalerul face experiența aerului, în bătălia cu morile de vânt; în sfârşit, în a treia călătorie, el face experiența tuturor elementelor.

Dar mai rămâne un lucru esențial pentru ca schema de acțiune să fie exact aceea inițiatică: scopul pe care îl urmăreşte cavalerul. Însuşi Don Quijote ni-l dezvăluie, adresându-se lui Sancho Panza: „Prietene Sancho, află că m-am născut, din voința cerurilor, în vârsta asta de fier în care trăim, ca să pot reînvia în vremea ei vârsta de aur, sau „vârsta aurită” cum i se zice de obicei. Eu sunt cel căruia i-au fost destinate primejdiile, faptele mari, isprăvile de vitejie; eu sunt, mai spun o dată, cel care trebuie să reînvie pe cavalerii „mesei rotunde”[31, p.126]. Eroul lui Cervantes este foarte nostalgic după acele vremi: „Fericită vârstă şi fericite veacuri cele pe care cei antici le-au numit de aur pentru că cei ce trăiau pe atunci nu cunoşteau cuvintele *al tău* şi *al meu*”[31, p.97]. Astfel, idealul urmărit de Don Quijote este acela al cavalerului rătăcitor, căutând să ajungă la starea omului reprezentată de epoca de aur.

După A. Dumitriu, tema lui Cervantes a fost „să redea prin grotesc o răsturnare a ordinii primordiale”[30, p.117], iar opera *Don Quijote* este „o caricatură carnavalescă a dezordinii efective din lume”[30, p.117]. Tot ce se întâmplă în lumea obiectivă a eroului nu este altceva decât un joc de răsturnări de situații şi de principii. De aceea tot ce se petrece în jurul lui are caracterul de absurd, şi „îi apare ca o lume onirică, pe care el trebuie să o risipească şi să reinstaleze o ordine normală”[30, p.117], aceasta fiind chiar misiunea lui.

Eroul lui Cervantes trăieşte pe baza criteriilor „de aur” şi care poate crede pe bună dreptate că ceilalți „nu ştiu ce fac”. Lucrurile se petrec pentru el „ca în celebrul mit al cavernei despre care vorbeşte Platon în Republică”[30, p.118], deoarece lumea pe care noi o numim obiectivă se aseamănă cu lumea acelor umbre pe care le văd pe perete prizonierii din peşteră. Don Quijote pătrunde în această lume a umbrelor, „care se cred reale şi au legile lor de justiție, de bine şi chiar de

frumos, ca o altă umbră, purtătoare a idealurilor platonice, acelea care aparţineau epocii când omul nu trăia ca o umbră”[30, p.118.

În general, idealurile lui Don Quijote sunt acelea care preocupă omenirea dintotdeauna, de aceea ele sunt căutate cu toată patima şi în mod continuu, menţionează autorul eseului. Deşi starea edenică a omului este aruncată în viitor de concepţiile moderne, Don Quijote, ca şi tradiţiile cavalerilor „Mesei Rotunde”, o punea în trecut, într-o epocă de aur, ambele poziţii fiind considerate „ideale”. Problema e că omul a trăit mereu sub condiţia lui reală, printr-o inversiune a realităţii şi „pentru a ieşi din acest impas, un lucru ar trebui să afle omul: că el este un miracol”[30, p.120]. Şi doar atunci când această idee va deveni o realitate a conştiinţei umane se va înfăptui marea minune.

Cavalerul de la Mancha, l-a fascinat şi pe O. Paler, unul dintre scriitorii români care a „contractat o pasiune puternică şi superficială pentru acest personaj-mit[32, p.5], revăzându-şi atitudinea în cărţile *Scrisori imaginare*, *Don Quijote în Est*, la fel ca şi articolele din presă *Un fals Don Quijote ... regresul spre maidan*, *Nu-l mai jigniţi pe Don Quijote* şi altele. În aceste lucrări O. Paler precizează raţiunile proprii de identificare cu mitul Don Quijote. Fiind invitat la Oradea, pe 7 aprilie 1994, la Saloanele Revistei *Familia*, cu ocazia lansării cărţii sale *Don Quijote în Est*, autorul şi-a destăinuit public interogaţiile, care constituie un proces interior pe care orice intelectual autentic ar trebui să şi-l declanşeze.

Aflat între mituri, politică şi înţelepciune, O. Paler rămâne în aporia hrănitoare a iluziei, iar *Don Quijote în Est* este itinerarul acestei opţiuni, întrucât unii s-au grăbit să afirme că autorul se identifică cu eroul său, O. Paler dă unele explicaţii referitor la aceasta, menţionând că relaţiile sale cu acest mit fundamental al Europei, unul dintre patru mituri: Don Quijote, Don Juan, Faust şi Hamlet, sunt vechi şi complicate. Pe la vârsta de 20 ani autorul s-a crezut la un moment dat, după lectura cărţii, un fel de epigon al lui Don Quijote, considerând că s-a născut sub aceeaşi stea, vegheat de aceeaşi ursitoare, plămădit din acelaşi aluat, chiar un fel de prozelit, al acestui luptător cu morile de vânt. Scriitorul recunoaşte că era lipsit de modestie în acea perioadă, se cunoştea prost şi se supraestima, întrucât aşezându-se,

chiar sub formă de epigon, alături de Don Quijote, era, evident, actul de lipsă de modestie. O. Paler a avut onestitatea interioară, mai târziu, să recunoască ceea ce îl separa de acest model, ceea ce nu l-a împiedicat să rămână mai departe un adept al quijotismului, ceea ce reprezenta pentru el un amestec de filozofie şi religie. La aceeaşi vârsta a visat să facă o călătorie în Spania pentru a reface traseul lui Don Quijote, făcându-şi chiar un plan. Dar, ca orice utopie, această dorință nu s-a împlinit şi scriitorul nu a făcut niciodată această călătorie cu excepția unei nopți petrecute în Madrid, plimbându-se pe străzile oraşului, în aşteptarea dimineții pentru a vizita Muzeul Prado. După O. Paler aceasta a fost prima fază a pasiunii lui pentru Don Quijote, cea mai puerilă, dar şi profund marcată de sinceritatea idealismului autorului. În cea de-a doua etapă începuse să înțeleagă mai bine care este esența quijotismului, atunci când începuse să compare punctul de vedere al lui Ortega y Gasset, care îl considera pe Don Quijote „un nebun patentat," şi punctul de vedere al lui Unamuno, care afirmă că el reprezintă un simbol al eroismului, capabil să nu se teamă de ridicol şi să meargă până la capăt într-o iluzie, fără să-i pese de ceea ce cred ceilalți, capabil să fie „un Isus spaniol". Confruntând cele două puncte de vedere adverse ale celor doi iluştri gânditori spanioli, O. Paler începuse să înțeleagă mai bine care este esența quijotismului şi pentru prima oară s-a gândit că Don Quijote a reprezentat nu întâmplător unul dintre cele patru mituri literare fundamentale ale Europei, fiind singurele mituri moderne într-o lume care nu mai ştie să creeze mituri ca şi lumea antică, şi care trăieşte, în fapt, între mituri degradate. Don Quijote a reprezentat o şansă pentru gândirea Europei, pentru cultura Europei, pe care, din nefericire, a ratat-o. Prin quijotism Europa a avut şansa să combine cele două rațiuni de care vorbea Pascal: rațiunea rațiunii şi rațiunea inimii, dar a ratat-o, ajungând să fie prea rațională. Din păcate, trăim sub dictatura celebrității care ne face să considerăm important tot ceea ce este celebru, şi nimeni nu-şi permite să spună că nu-i place Gioconda, chiar dacă nu-i place, să spună că nu-i place Picasso, chiar dacă nu-i place, astfel suntem impuşi să mimăm admirația atunci când nu suntem în stare s-o avem. Omul are mai mare nevoie de iluzii, decât de speranțe, întrucât iluziile sunt mai prețioase şi mai semnificative pentru om decât

speranța. Uneori e simplu să speri, deoarece speranța este un mod de a nu face nimic de a aştepta un miracol, care ar confirma speranța, atunci când iluziile pretind mai mult. O viață poate fi mediocră fără să fii vinovat că existența ta e mediocră, dar mediocritatea iluziilor nu poate fi justificată de nimic, pentru că nimic nu te împiedică să ai iluzii mai mari decât eşti capabil. Atunci când un om are iluzii mediocre, el este mediocru. Ce face altceva Don Quijote decât că-şi creează o lume paralelă cu lumea reală, o lume a iluziilor lui, în care nu-i pasă de râsul celorlalți, nu-i pasă că e persiflat, că e luat peste picior, nu-i pasă de realismul mediocru al celor care râd, pentru a-şi continua iluziile lui până la capăt. Anume acesta este idealismul dus până la limită, idealismul care nu se teme de nimic şi care nu cedează în fața nici unui obstacol.

Experiența trăită de autor în perioada anilor 1989-1994, o experiență nu atât politică cât sufletească, de român, l-a determinat să-şi aleagă acest mit tutelar pentru cartea sa, precizând că este un „conservator, un retrograd, un anacronic, rău alcătuit din multe puncte de vedere"[32, p.7]. Scriitorul şi-a numit eseul *Don Quijote în Est* pentru că, fără să vrea, această confesiune personală a inclus experiența şi meditația lui despre această lume a Estului în care trăim; diferențele dintre un om din Est şi unul occidental. Dante scria deasupra „Infernului": „Lăsați orice speranța" şi „Nu lăsați orice iluzie", deci, dacă într-un infern renunți la iluzie, nu mai ai nici un fel de scăpare, iar pentru lumea din Estul Europei, Don Quijote, ca şi simbol al iluziei, a fost unul aproape obligatoriu. Acesta a fost punctul de pornire al scriitorului, deşi, Don Quijote a murit în Occident, menționează autorul, întrucât acolo nu mai e prea mare nevoie de el, fiind îngropat şi sărbătorit în biblioteci, nemaifiind nevoie de acest erou pe stradă, în viața de toate zilele, atunci când în Est era nevoie de el în special ca iluzie, pentru că iluzie a fost şi superstiția românilor că vin americanii şi, firește, nici n-aveau de gând să vină şi nici n-au venit; iluzie a fost şi faptul că va trece blestemul care se abătuse asupra României într-un anumit moment, iluzie a fost şi credința din 1965-1966 că se voia independența României. Aşadar, est-europenii au avut nevoie de iluzii, iar Don Quijote reprezintă chiar această nevoie într-un coşmar, unde omul a fost obligat „să meargă pe sârmă", să se transforme

într-un „om acrobatic", care-şi calculează paşii în aşa fel încât să nu se prăbuşească de pe sârmă, să fie atent tot timpul ce spune, cui spune, să nu fie nici o clipă în situația de a risca să se trezească într-un beci al Securității sau într-o condiție de lepros. „Am scris această carte, menționează autorul, cu un amestec de bucurie şi de amărăciune; bucuria că sunt în stare să nu mai cred în înțelepciune şi să-i iubesc pe nebuni, şi să iubesc nebunia ca formă a aventurii umane şi amărăciunea de-a şti că nu sunt în stare să fiu un nebun adevărat, de-a fi un fel de înțelept şi cu regretul de-a fi trăit mult prea rezonabil" [32, p.13]. Astfel, făcând bilanțul, scriitorul regretă că a fost mult prea rezonabil în viață, că a îndrăznit prea cu măsură, a crezut prea cu măsură, şi-a făcut iluzii prea cu măsură, a iubit prea cu măsură. Dacă ar fi avut mai multe nebunii în viața lui, probabil ar fi mai mândru de sine însuşi.

Don Quijote în Est este o carte deosebită prin „caracterul ei de urgență morală"[33, p.14], fiind o mărturisire pe care autorul nu a mai fi putut-o amâna. În acest sens, cartea este un jurnal intim, iar intimitatea este un spațiu al frământărilor morale care implică nu numai individul, ci şi relația acestuia cu ceilalți. Carte este un dialog dintre Andrei, românul exilat, fiu de luptător anticomunist în rezistența din munți, care joacă rolul acuzatorului, şi, autorul, prezent în două feluri de secvențe: una analitică şi una mărturisind despre sine. Autorul cărții face o analiză calmă a felului de a fi al românului sub comunism şi mai încoace, şi nu se extrage pe sine, nu se detaşează condescendent. Aşadar, vedem cum românul aşteaptă mereu, istoria transformându-se într-o sală de aşteptare: am aşteptat „venirea americanilor", am aşteptat să se prăpădească Stalin, Ceauşescu, am aşteptat ca lucrurile să se petreacă de la sine sau să le facă alții.

Românul, apoi, nu are vocație de emigrant, având nostalgia „pâinii de-acasă", este acelaşi țăran legat de pământ, „în plus, românul este, structural, un om „cuminte". N-are mari exaltări, nici mari iluzii, de obicei, şi îi priveşte bănuitor, precaut, pe cei care le au"[34, p.325]. Românul are umor, persiflează ce e tragic, iar „România e un pământ tragic unde totul sfârşeşte în comic"[34, p.328]. Românul se opune disperării cu ironie, nu cu revoltă, îi place să stea la taifas, la o bârfă, combate amărăciunea prin zeflemea. Şi asceți au fost puțini la noi, şi prevestitori

gata de sacrificiu. „Nu avem, din păcate, o mare poveste de dragoste, una de felul celei a Annei Karenina sau a lui Romeo şi a Julietei"[34,p.306] din lipsa de respect pentru sentimente. Or, tocmai aceasta îl caracterizează pe Don Quijote, căruia i se pot reproşa multe, dar nu şi jocul cu sentimentele. Spre regret, în felul acesta putem justifica în modul cel mai sigur pasivitatea.

Omul creat de sistemul totalitar este numit de O. Paler „omul acrobatic", pomenit mai sus, acesta realizându-se prin supunere, iar scara calităților umane era inversată: curajul era „nebunie", laşitatea, „înțelepciune", adevărul era bun numai la jumătate. Curajul altuia era desconsiderat pentru că punea în cauză frica altora. Nu toți înțeleg, în Occident, ce uriaşă este diferența dintre o dictatură „clasică" şi una comunistă. *Statul*, într-o dictatură „clasică" nu are chiar toate mijloacele pentru a te strânge de gât şi cineva dat afară dintr-o slujbă de stat poate găsi o slujbă la un patron. Într-o dictatură comunistă *statul* devine repede unicul patron, care hotărăşte cine poate vinde cărți într-o librărie şi cine poate fi paznic la un garaj, câte balcoane să aibă o casă, dacă restaurantele să aibă perdele sau nu, la ce distanță pot fi semănate boabele de porumb. Nimic nu e lăsat la întâmplare, pentru ca individul să vadă că nu mai înseamnă nimic decât un şurub într-un mecanism.

Cavalerul de la Mancha a vrut să le arate contemporanilor că e posibil visul, idealul cavaleresc: dreptatea, libertatea, curajul, dragostea fără măsura calculului. Curajul lui Don Quijote nu este al disperării, ci este al credinței, ca şi curajul românilor din închisori, din munți, care a fost generat de credință.

Atitudinea autorului față de laşitate este de o tensiune interioară: „Sunt vinovat că nu mă detest pentru că am fost fericit când alții putrezeau în închisori?"[34, p.120] şi oglindeşte subtil această stare dintre laşitate şi sentimentul vinovăției: „Morala îmi spune că orice laşitate rămâne laşitate, indiferent de justificări, dar nu cred că e normal să-mi imput vina de a fi iubit viața chiar într-un regim criminal!"[34, p.120] întrucât morala creştină ne învață să iubim viața, care este un dat.

Cartea lui O. Paler *Don Quijote în Est* este deosebită prin caracterul ei de urgență morală, fiind o „confesiune care, pornind de la intimitatea şi firea unui eu

individual copleşit de experienţe personale mai vechi, ori, mult mai multe, mai noi, e în căutarea prin reflecţie morală a intimităţii şi firii etnice"[33, p.14]. Totodată, prin tensiunea conţinută a monologului şi dialogului ideatic şi moral, este o carte de eliberare interioară a autorului, dar şi o ofertă generoasă făcută celuilalt erou, de a-şi vedea chipul real şi de a încerca el însuşi cercetarea de sine eliberatoare. Oricine ar dori să înţeleagă ce se petrece cu adevărat în România zilelor noastre ar trebui să parcurgă cu multă luare aminte aceste texte cumplite, iar meritul extraordinar al lui O. Paler este de a fi propus o analiză vie a prezentului.

În eseul *Întâia iubire. Scrisoare domnului Unamuno* din cartea *Scrisori imaginare* O. Paler polemizează cu Unamuno, care îi sfătuie pe cei care vor pleca în căutarea mormântului lui Don Quijote să-i înfrunte pe hidalgii Raţiunii, evitând discuţiile cu ei, întrucât la argumente, zice Unamuno, cei plecaţi să răscumpere mormântul bunului Cavaler trebuie să răspundă cu insulte, cu pietre, cu strigăte, cu lovituri de lance, motivând că dacă vii cu argumente în faţa argumentelor eşti pierdut. Autorul cărţii povesteşte istoria lui Sylla, care a renunţat la funcţia de dictator al Romei şi mergând spre casă, trecătorii se fereau încă înfricoşaţi. Doar unul a început să-l urmărească, înjurându-l şi chiar scuipând în direcţia lui. Sylla spuse puţinilor prieteni care-l însoţeau: „Ce imbecil! După acest gest, nu va mai fi nici un dictator în lume dispus să părăsească puterea"[35, p.11]. Astfel se poate întâmpla şi cu cei care au pornit în căutarea mormântului Cavalerului.

Dreptatea aparţine acelora care cred în ceva şi nu scepticilor, întrucât credinţa că moartea poate fi învinsă printr-un mormânt a fost una dintre valorile civilizaţiei egiptene. Şi doar o asemenea credinţă era capabilă să ridice piramide. Se ştie că mormintele au valoare nu pentru morţi, ci pentru cei vii, iar piramidele există în deşert tocmai pentru că au existat oameni care au crezut atât de mult în ceva, încât au ridicat un munte care s-o dovedească. „Omul e mai măreţ cu cât încearcă mai încăpăţânat imposibilul"[35, p.19], conchide autorul, iar misiunea uscăţivului şi sublimului Cavaler nu era de a ne obişnui cu iluziile, ci cu încăpăţânarea. El era tot atât de necesar lumii ca şi piramidele, şi din aceleaşi motive. Prin urmare, bunul Cavaler al Iluziei este în realitate falnicul Cavaler al Încrederii.

Ultimul argument împotriva scepticilor este cel folosit de Napoleon într-o discuție cu cardinalul Fesch, pe care l-a întrebat în plină zi, arătându-i cerul dacă vede steaua aceea. „Nu", i-a răspuns cardinalul şi, într-adevăr, pe cer nu se zărea nimic. „Ei bine, spuse Napoleon, cât timp voi fi singurul care o vede îmi voi urma drumul şi nu voi suporta obiecții"[35, p.20]. Deşi nu vrem să cucerim lumea, ci doar o speranță, încheie autorul, aşa vom face şi noi cât timp vom vedea steaua strălucitoare şi sonoră care arde luminoasă în noi, ne vom urma drumul şi nu vom suporta obiecții, accentuându-şi gândurile în poezia *Aceeaşi vârstă*: „*Am exact vârsta la care Don Quijote şi-a început aventurile, / Am aceeaşi vârstă şi iubesc lumea la fel, nu-mi mai lipseşte nimic. / Poate, un scutier îmi lipseşte, dar nu-i nimic, voi porni singur la drum. / Am aceeaşi vârstă şi aceeaşi nevoie să cred, nu-mi mai lipseşte nimic. / Poate-mi va lipsi Rocinanta, dar nu-i nimic, voi merge pe jos. / Şi poate morile sale de vânt, dar nu-i nimic, le voi inventa şi pe ele. / Am aceeaşi vârstă cu Don Quijote şi drumul m-aşteaptă / Şi în afară de scutier, de Rocinantă şi de morile / Sale de vânt nu-mi mai lipseşte nimic. / Ba da, eu m-am născut după Descartes*"[35, p.19].

Scriitorul basarabean, Arcadie Suceveanu, impresionat de figura nobilului Don Quijote, scrie eseul *Acelaşi Don Quijote*, menționând că cele „trei mari umbre se aşează peste trăirile candide ale acestui „copil de suflet" al veacului; pe arena lumii stă, într-o postură amenințătoare, *Ares*, zeul războiului şi violenței, iar de pe laturile ei – *Hamlet* ezitând între „a fi" şi „a nu fi", şi bineînțeles, cavalerul tristei figuri *Don Quijote*. Primii doi problematizează conştiința, cel de-al treilea îndeamnă însă la visare, deşi apare într-o ipostază tragică"[36, p.5].

În eseu scriitorul vorbeşte despre poezie şi poet, comparându-l pe cel din urmă cu cavalerul de la Mancha, chiar autorul fiind prototipul lui Don Quijote, dispus să reia oricând de la capăt, cu credință şi îndărătnicie, spectacolul şi drama iluziei. În dialogul său cu Leo Butnaru, Arcadie Suceveanu menționează: "Eu am lăsat speranțele şi iluziile să lucreze în mine latent, cu tenacitate şi îndărătnicie, având mereu sentimentul că orice lucru, pentru a putea fi dus la bun sfârşit necesită

perseverență şi răbdare"[37, p.169], iar fără de aceste atribute, pe lângă talent, orice scriitor nu are prea mari şanse de izbândă.

Odată cu descoperirea Americii lumea a căpătat o altă configurație, pomenindu-se într-un alt context, atât economic, cât şi spiritual. Această descoperire a revoluționat universul omului: gândirea lui s-a extins, existența a atins noi limite. După ce omul a pus piciorul pe lună, lumea a devenit alta, a apărut o nouă marjă, un nou reper, a luat naştere un nou context. Şi în poezie se întâmplă la fel, deoarece „odată cu apariția pe harta ei geografică a unor noi insule sau continente, relieful literar capătă noi dimensiuni, se impun alte criterii de evaluare, o altă scară de valori"[38, p.249], iar poeții sunt nevoiți să-şi extindă căutările. Noile descoperiri impun alte descoperiri. Recuzita se cere reînnoită şi nu se mai poate scrie la fel ca două – trei decenii în urmă. Între timp conceptele au evoluat, având o altă sensibilitate, o altă viziune, un alt context. Orice poet, oricât de abstract şi de ne-aterizat ar fi el, este marcat de prezentul vieții lui, de timpul şi spațiul ce-i formează arcul de existență, adică de context. El nu trebuie să facă efort, pentru a fi verde. Acest lucru se conține în fibra scrisului său în mod obiectiv, congenital.

Evenimentele istorice, descoperirile ştiințifice, schimbările sociale dau naştere mereu unui nou tip de spiritualitate, unei noi sensibilități. De la o epocă la alta, e nevoie de un demers liric nou, pentru că poezia este prin definiție domeniul noului. Poetul tânăr de la 1998 „nu mai poate scrie ca Blaga, Arghezi, Barbu sau Labiş. Şi nici măcar ca Sorescu, Stănescu, Naum, Păunescu, Vieru, Vatamanu, Alexandru, cu care împart acelaşi fragment de timp"[38, p.251], pentru că, între timp, sensibilitatea a devenit alta, e alta viziunea şi contextul s-a schimbat, iar lumea modernă intră în postmodernitate, conchide autorul.

Poezia aparține tuturor timpurilor, iar providența a făcut să ne naştem şi să trăim în acest timp sublim şi dramatic deopotrivă, în ultimul şi cel mai cumplit Babilon din câte a cunoscut vreodată omenirea. Omul a obosit, se arată plictisit de propria sa existență, iar ritmurile sălbatice ale lumii moderne îl zdruncină, îl strivesc. Natura e în declin, sufletul se simte tot mai umilit, tot mai neajuturat, pe zare se aude parcă umbra lui Noe, venind. „Poetul de azi, ca şi cel de ieri, ca şi cel

de mâine, este şi rămâne prototipul lui Don Quijote, senatorul morilor de vânt, dispus să ia oricând de la capăt, cu aceeaşi credinţă şi îndărătnicie, spectacolul şi drama Iluziei"[38, p.252], iar poezia rămâne a fi acel metal rar, bine ales şi îndelung şlefuit, bun conducător de realitate, prin care se transmite „energia visului", forța ideii, misterul existențial.

Ca şi Cavalerul de la Mancha, de la o înălțime de rege ofensat tratează A. Suceveanu răul din lume, întrucât creația lui nu este senină şi surâzătoare, ci are ca dominantă o voință de incriminare fără drept de replică a tot ceea ce falsifică viața individului sau a societății. "El este considerat ultimul nostru cavaler medieval, pentru care orice act de comunicare devine din start un întreg ceremonial şi deci trebuie îndeplinit ca atare"[39, p.159]. Arcadie Suceveanu este strâns legat de fenomenul românesc şi poartă în inimă harta țării întregi, comunicând în spațiu cu Narcis, cu Hamlet şi Don Quijote.

Ne-am axat atenția în capitolul dat doar asupra eseurilor de proporții, trecând cu vederea eseurile mici şi multiple articole din presă, care amintesc de Don Quijote - unul dintre cele mai des întâlnite nume în presa contemporană, autorii folosind semnificația mitului eroului care îmbină sublimul cu ridicolul şi trimite la statura morală a visătorilor neadaptați şi incapabili de compromisuri şi josnicii.

De menționat sunt şi unele realizări ale hispanisticii din Republica Moldova, mai modeste, deoarece după 1945 „literatura spaniolă a început să fi receptată prin interpretările ruseşti, cele româneşti fiind oficial interzise, ceea ce nu înseamnă că ele erau absolut necunoscute”[2, p.189]. Cu toate acestea, unii critici şi scriitori basarabeni au contribuit prin eseurile, articolele, studiile introductive la puținele traduceri din literatura spaniolă – la receptarea şi interpretarea fenomenului literar hispanic. În 1966 a apărut volumul „Miguel de Cervantes Saavedra” redactată de E. Lianos-Riesgo, studiile *Opera minoră*, de I. Dumbrăveanu, şi *Opera majoră* de N. Rusu. Cartea populariza creația lui Cervantes, conținând biografia autorului, interpretări ale celor mai cunoscute opere, precum şi traduceri fragmentare din câteva lucrări (*Ingeniosul cavaler Don Quijote de la Mancea*, *Numancia*, *Țigăncuşa, Rinconete şi Cortadilio*). În studiul *Opera majoră* N. Rusu acordă

atenție romanului *Don Quijote*, oferindu-i câteva pagini de interpretare, unde eroul cervantin „este prototipul omului înzestrat cu cele mai frumoase calități morale, căruia îi lipseşte un lucru foarte elementar, dar absolut indispensabil pentru un om normal: orientarea în viața de toate zilele; îi lipseşte o doagă”[40, p.58]. În caracterizarea lui Don Quijote, autorul eseului menționează că Cervantes îl introduce pe cititor într-o atmosferă cu totul specială „punându-l în scenă pe un maniac, un tip ce suferă de o idee fixă, adică un individ care a înnebunit citind asemenea basme sau romane cavalereşti, cum se numeau ele pe acele vremuri”[40,p64]. Volumul se încheie cu un elogiu adus lui Cervantes - *Eternitatea geniului* - semnat de N. Corlăteanu, despre importanța şi influența romanului *Don Quijote* în artă, muzică, cinematografie.

La receptarea critică a literaturii spaniole în Republica Moldova a contribuit şi hispanistul S. Pavlicenco, care a publicat mai multe articole, studii şi recenzii. Printre ele se evidențiază *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*, în trei părți, o lucrare care cuprinde receptarea literaturii spaniole la nivelul traducerilor al interpretării critice şi la nivelul creației orale. Prima parte apărută în 1998 este dedicată receptării romanului *Don Quijote* la cele trei niveluri. Problema receptării romanului cervantesc la nivelul creației artistice, „oferă un tablou interesant, deşi poate mai restrâns în timp şi în spațiu decât în alte literaturi” [2,p.98], conchide S. Pavliceno, caracterizarea prezențelor quijoteşti în creația autorilor români necesită, „în primul rând o vastă muncă de depistare a aspectelor reprezentative şi, în al doilea rând, o analiză specială a celor mai importante dintre ele, cu dezvăluirea semnificațiilor şi rolului lor în operele scriitorilor”[2, p.98]. Anume acesta este obiectivul următorului capitol al prezentei lucrări.

Apreciind contribuția criticilor şi comparatiştilor români la interpretarea romanului lui Cervantes am conchis că şi la nivelul interpretărilor romanul *Don Quijote* s-a bucurat de mare succes. I. Heliade Rădulescu şi M. Kogălniceanu au contribuit la popularizarea operei cervantiste, pentru prima oară în literatura română încearcându-se explicarea funcționalității, a plurivalenței romanului într-un cadru istoric şi social concret. Prima contribuție, cu adevărat importantă, revinindu-i lui

Şt. Vârgolici, care a scris numeroase articole, studii, volume dedicate literaturii spaniole. La popularizarea romanului au contribuit N. Iorga cu articolul *Shakespeare şi Cervantes*, E. Lovinescu cu articolul *În marginea lui Don Quijote*, D. Caracostea cu lucrarea *Primul roman modern: El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, lucrarede referință în cervantistica românească. Printre hispaniştii români din perioada interbelică se evidențiază Al. Popescu-Telega, care a contribuit la popularizarea literaturii spaniole în paginile unor periodice, cum ar fi *Năzuința* şi *Ramuri*. În studiul *Concepția omului activ* N. Façon defineşte câteva relații dintre operele lui Cervantes şi filozofia Renaşterii, incluzând şi concepțiile lui Erasmus din Rotterdam. În cadrul interpretărilor interbelice ale lui *Don Quijote* se disting şi cele ale lui I. Pillat prin eseul *Don Quijote* care s-a evidențiat prin încercările de a explica modernitatea romanului. Un mare aport la popularizarea romanului *Don Quijote* au adus: T. Vianu cu articole şi eseuri despre creația lui Cervantes, G. Călinescu, prin cunoscutul volum *Impresii asupra literaturii spaniole*, dar şi prin alte studii şi articole ce țin de fenomenul literar hispanic. O interpretare originală a romanului *Don Quijote* îi aparține Ilenei Bucurenciu-Bârsan în articolul *Don Quijote – romanul devenirii lui Sancho sau o lecție de quijotism* care consideră că întreg romanul poate fi interpretat ca atare. În articolul *Cervantes. Sinteză spaniolă şi europeană* Z. Dumitrescu-Buşulenga reflectează despre locul şi rolul romanului *Don Quijote* în istoria culturii şi literaturii europene. O altă contribuție importantă la interpretarea romanului *Don Quijote* semnată de V. Cristea este lucrarea *Pe urmele lui Don Quijote* - o invitație la o călătorie în interiorul operei. O. Drimba a contribuit la interpretarea romanului *Don Quijote* prin eseul *Capodopera lui Cervantes,* iar P. Al. Georgescu prin numeroase studii şi articole, precum şi mai multe lucrări apărute în volumul *Valori hispanice în perspectivă românească*. O interpretare mai proaspătă îi aparține I. Mustață în eseul *În preajma lui Don Quijote*. În eseul *Don Quijote de la Mancha sau inversiunea condiției umane*, A. Dumitriu relatează impresiile pe care le-a cules în urma „întâlnirii" sale cu *Don Quijote*. Am cercetat, de asemenea, modul de interpretare a quijotismului în eseistica românească, studiind eseurile lui O. Paler, A. Dumitriu, A. Suceveanu, I.

Dumbrăveanu, N. Rusu, S. Pavlicenco, din lipsă de spațiu, axându-ne doar asupra articolelor de proporții.

Referințe bibliografice:

1. Heliade-Rădulescu Ion. *Critica literară*. - Bucureşti: Minerva, 1979.
2. Pavlicenco S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*. *I.* - Chişinău: USM, 1998.
3. Kogălniceanu M. *Scrisori. Note de călătorie.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967.
4. Iorga N. *Câteva zile prin Spania*. - Bucureşti: Vălenii de Munte, 1927.
5. Pavlicenco S. *Receptare şi confluențe*. *Studii de literatură universală şi comparată.* - Chişinău, USM, 1999.
6. Mănucă D.*Critica literară junimistă (1864-1885)*-Iaşi: Junimea, 1975.
7. Vârgolici Şt. *Studii asupra literaturii spaniole*. - În: *Convorbiri literare*, 1868, nr.18, 20.
8. Drimba O. *Capodopera lui Cervantes*. - În: *Cervantes M. Don Quijote de la Mancha.* - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1965.
9. *Dicționar de termeni literari*. - Bucureşti: Ed.Academiei R.S.R., 1976.
10. Freiberg M. *Cervantes în România*. - În: *Studii de literatură universală şi comparată.* - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1971.
11. Iorga N. *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*. Vol.I-III. - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1968.
12. Duțu Al. *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700-1821).Studii şi texte*.- Bucureşti: Editura pentru literatură, 1968.
13. Vianu T. *Un epilog: moartea lui Don Quijote*. - În: *Noua Revistă Română*. - 1916. - Nr. 7.
14. Lovinescu E. *În marginea lui Don Quijote*. - În: *Noua Revistă Română.* - 1916. - Nr.7.

15. Caracostea D. *Scrieri alese*, *vol.I. Critică şi istorie literară*. -Bucureşti: Minerva, 1986.
16. Duțu Al. *Nicolae Iorga în spațiul literaturii universale*. - În: *Secolul XX*. - 1971- Nr. 7.
17. Iorga N. *Istoria universală văzută prin literatură*. - Vălenii de Munte: Datina Românească, 1939.
18. Iordan I. *Don Quijote*. – Bucureşti: Imp. Națională, 1939, 22p.(extras din *Revista Fundațiilor Regale*, 1939. – Nr.4).
19. Pillat I. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Cugetarea, 1969.
20. Vianu T. *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Editura Acad. R.P.R., 1963.
21. Călinescu G. *Impresii asupra literaturii spaniole*. - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1965.
22. Bălu I. *George Călinescu. Eseu despre etapele creației*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1970.
23. Bucurenciu-Bârsan I. „*Don Quijote*" *– romanul devenirii lui Sancho sau o lecție de quijotism.* - În: *Analele Universității Bucureşti. Literatura universală şi comparată.* Anul XX. 1972, Nr.2.
24. Dumitrescu-Buşulenga Z. *Cervantes: sinteză spaniolă şi universală*. - În: *Valori şi echivalente umanistice*. - Bucureşti: Univers, 1973.
25. Cristea V. *Pe urmele lui Don Quijote*. – Bucureşti: Cartea Românească, 1974.
26. Drimba O. *Capodopera lui Cervantes*. - În: Drimba O. *Eseuri de literatură străină.* - Cluj-Napoca: Dacia, 1976.
27. Georgescu P. Al. *Don Qujote, Romanul luptei între două sisteme*. - În: *Valori hispanice în perspectivă românească*. - Bucureşti: Cartea românească, 1986.
28. Mustață I.*În preajma lui Don Quijote*. - Bucureşti: Roza vânturilor, 1991.
29. Gheorghe G. *Cuvânt Înainte*. În: Dimitriu A. *Retrospective.* - Bucureşti: Editura Tehnică, 1991.
30. Dumitriu A. *Don Quijote de la Mancha sau inversația condiției umane.*- În: *Retrospective.* - Bucureşti: Editura Tehnică, 1991.

31. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1993.
32. Paler O. *Trăim între mituri degradate*. În: *Familia* (Oradea), 1994, Nr. 4-5. aprilie-mai.
33. Moldovan I. *Don Quijote în Est*. - În: *Familia* (Oradea), 1994, Nr. 4-5. aprilie-mai.
35. Paler O. *Don Quijote în Est*. - Bucureşti: Albatros, 1994.
35. Paler O. *Scrisori imaginare*. - Bucureşti: Eminescu, 1979.
36. Cimpoi M. *Prefață*. În: Suceveanu A. *Mesaje la sfârşit de mileniu*. - Chişinău: Literatura artistică, 1987.
37. Butnaru L. *Spunerea de sine*. - Chişinău: Editura Uniunii Scriitorilor, 1994.
38. Suceveanu A. *Acelaşi Don Quijote*. În: *Înfruntarea lui Heraclit*. - Chişinău: Litera, 1998.
39. Galaicu-Păun Em. *Arcadie Suceveanu spre o „secundă" mai dură.* În: *Basarabia*. – 1994. – Nr. 7-8. - P.71-74.
40. Llanos-Riesgo E., Dumbrăveanu I., Rusu N. *Miguel de Cervantes*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1966.

2.3. Receptarea creatoare şi quijotismul

Receptarea constituie un domeniu de cercetare în literatura comparată, fiind determinat chiar de obiectul de studiu al acestei discipline - raporturile literare internaționale. În comparatism problema de bază este cea a receptării „unei sau a mai multor opere, a creației unui scriitor sau a unei întregi literaturi naționale într-un alt spațiu cultural”[1, p.5].

Termenul *receptare* este relativ nou în literatura comparată, deşi problema receptării în studiile comparatiste are o tradiție îndelungată. Realitatea literară a fost exprimată de alte noțiuni, cea mai utilizată fiind „influența”, care exprimă raporturile dintre operele literare şi contactele dintre literaturile naționale. Astfel, în prima perioadă a dezvoltării literaturii comparate a dominat conceptul de *influență*, prin care erau explicate toate tipurile de relații literare, inclusiv corelațiile intermediare, tratate ca raporturi de cauză şi efect. Deşi a fost utilizat pe larg, acest termen a fost privit, la un moment dat, cu oarecare rezervă, întrucât, la începuturile comparatismului, „existase tendința de a pune pe seama influențelor întregul proces al constituirii unor trăsături caracteristice operei unui scriitor sau unor idei definitorii ale unei mişcări literare; se contestă astfel, implicit, posibilitatea unor analogii, a unor paralelisme, deci a unor fenomene care nu sunt produse de o sursă comună”[2, p.61]. Prin urmare, apare problema necesității de a studia mai profund „influența” în raporturile literare, esența ei, natura ei în procesul de comunicare literară internațională.

Astfel, cercetătorii s-au văzut obligați să încerce o diferențiere între *influență* şi un şir de alte fenomene ce caracterizează raporturile dintre opere şi literaturi (imitația, afinitatea, adaptarea, prelucrarea, localizarea, parodia, pastişa, plagiatul etc.).

De mai multă vreme se discută despre transmiterea ideilor, răspândirea modelelor unor elemente de construcție literară, circulația formelor, atât fixe, cât şi modificate, acestea fiind concentrate în literatura comparată în jurul influenței, arată D. Grigorescu, iar sociologia literară urma să studieze „clasificarea problemelor

receptării!” Nu ne vom referi la nenumăratele discuții referitoare la precizarea obiectului literaturii comparate, deşi anume aceste dezbateri arată că este o disciplină în permanentă ascensiune şi consolidare. Discuțiile şi polemicile sunt prezentate în lucrări de sinteză şi de introducere în literatura comparată ale unor cunoscuți specialişti în domeniu: P. van Tieghem, M. F. Guyard, R. Etiemble, Al. Ciorănescu, Y. Chevrel, Al. Dima, C. Guillén, M. Schmeoling, U. Weisstein, D. Grigorescu, M. P. Alexeev, V. M. Jirmunscki, B. G. Reizov, I. G. Neupocoeva şi alții.

La nivelul receptării creatoare, cel ce receptează opera literară este scriitorul, care la rândul său produce alte opere, deoarece „fiecare cunoaştere a operei literare este, în acelaşi timp, o asimilare a ei”[3, p.289]. De altfel, scriitorul procedează ca un cititor obişnuit, dar lectura operelor poate servi drept inspirație pentru crearea unei opere noi, în care receptorul, acesta fiind scriitorul, „lasă să se vadă originea inspirației sale creatoare fie la nivelurile de suprafață, fie la cele de profunzime ale operei nou create, în funcție de intenția şi de scopurile urmărite”[1, p.191]. Cercetătorul I. A. Richards a evidențiat şase modele de evenimente ce au loc în timpul lecturii: 1) Senzații vizuale ale cuvintelor tipărite; 2) Imagini asociate intim cu aceste semne; 3) imagini relativ literare; 4) Referințe la diferite obiecte; 5) Emoții; 6) Atitudini afectiv-volitive”[4, p.123]. Relatând despre experiența lecturii D. Grigorescu menționa: „Procesul lecturii este evident acelaşi la un cititor obişnuit şi la un poet: amândoi adaogă elementului receptat direct din opera pe care o citeşte sugestiile provenind dintr-o experiență anterioară, sugestii ce capătă valoare într-un sistem complex de relații între livresc şi trăit”[2, p.70]. H. R. Jauss consideră că în literatură există o noutate doar relativă, orice operă nouă evocând cititorului un ansamblu de reguli cu care textele anterioare l-au familiarizat şi în procesul lecturii acestea pot fi reproduse, modificate, modelate, fiind folosite, ulterior, în operele nou create. În situația scriitorului, receptarea „declanşează reinterpretarea datelor receptate care, în cele din urmă, vor deveni o formă caracteristică, impusă de receptor”[2, p.70], materializându-se într-o operă nouă, în pofida asemănărilor dintre emițător şi receptor sau a deosebirilor dintre ei.

Studierea raporturilor dintre diverse opere literare şi a contactelor dintre diferite literaturi naționale dovedeşte că în evoluția literară are loc receptarea unor teme, motive, procedee, forme, care se numea în comparatism teoria influențelor, aceasta rămânând a fi multă vreme şi obiectul de studiu al literaturii comparate. Deşi efortul de a deosebi *receptarea* de *influență* întâmpină numeroase obstacole, la nivelul receptării creatoare, atât în plan teoretic, cât şi practic, „accentul cade nu atât pe influență sau pe puterea ei de receptare, cât pe gradul de originalitate a operei nou create sub acțiunea acestei influențe”[1, p.192], fiind dificil de a stabili gradul de originalitate a operei în raport cu tradiția anterioară.

Concepția cercetătorului rus I. Tânianov despre evoluția literară poate oferi, în acest context, un suport teoretic şi metodologic util, accentuând „înlocuirea sistemelor” ca noțiune de bază în evoluția literară. Atunci când opera literară sau literatura în general formează un sistem, elementele cărui sunt corelate între ele şi se află în interacțiune, preluarea unor elemente dintr-o operă sau literatură şi includerea lor într-o altă operă sau literatură, deci, într-un alt sistem, presupune schimbarea sau modificarea „funcției constructive” a acestora, mai ales când se studiază probleme ca influența, receptarea, originalitatea, consideră I. Tânianov[5, p.272].

Încercarea de a detaşa receptarea de influență, la nivelul receptării creatoare a scriitorului impune o delimitare între influență şi originalitate sau erudiție, „fără de care nu se poate imagina nici procesul de creație, nici înnoirea ca atare”[2, p.110]. În crearea unei opere noi contează nu numai receptarea influenței operelor anterioare, ci şi „implicarea, printr-un sistem complicat de relații a unui şir de date, receptate de scriitor atât din realitatea la care se referă experiența autorului, cât şi din propria experiență, ca produs al altei realități”[1, p.193]. Prin urmare, comunicarea preluată dintr-o „operă-sursă”, sub impresia scriitorului receptor, va căpăta o nouă valoare. Indiscutabile sunt şi cazurile utilizării diferiților intermediari, care, la rândul lor transformă esențial opera receptată. Studierea receptării creatoare, oricum, se îngrijeşte mai mult de descoperirea originalității operei noi şi mai puțin de restabilirea relațiilor ce țin de „opera-sursă”.

Întrucât „o literatură presupune, în mod necesar, o lectură anterioară”[6, p.144], distanța dintre opera-model şi opera originală presupune câteva etape ale acestui fenomen de asimilare până la transformare, urmărind principiul avansării de la simplu la complicat, începând cu *traducerea*, apoi *adaptarea*, *localizarea*, *prelucrarea*, *imitația*, *plagiatul*, *parodia* şi altele. Traducerea este modul prin care un text literar trece într-o altă limbă, deci, într-o „altă operă”, fiind „fidelă” sau „infidelă”, „juxtaliniară” sau „creatoare”. Ultima include o serie de operații: „remaniere”, „remodelare”, „interpretare”, toate acestea studiate de *teoria traducerii*, care presupune însă „în mod obligatoriu un suport prealabil”[6, p.157], asigurându-i literaturii un mod constant de propagare şi regenerare „pe sine şi prin sine”. *Adaptarea* unei opere scrise într-o limbă străină este bazată deseori pe traducere literară, care „acoperă un mare teritoriu, de la recreări ale originalului într-un spirit înrudit cu acela al scriitorului din care se traduce, dar vădit în primul rând personalitatea celui care adaptează, până la „prelucrările” menite să facă o operă străină asimilabilă de publicul contemporan din țara celui ce semnează adaptarea”[2, p.69]. O altă etapă - localizarea - presupune adaptarea unei opere literare pentru a corespunde anumitor condiții de loc sau de timp, posedând atât un vădit caracter local, cât şi condiții specifice, istorice sau sociale ale unei epoci sau ale unei regiuni. Larg răspândită este şi prelucrarea, care ține de o operă literară realizată pe baza unui izvor binecunoscut. Imitația sau eclectismul este „foarte prețuită în perioadele de tipologie clasicistă şi invariabil condamnată de mişcările anticlasiciste,” arată D. Grigorescu [2, p.68].

Unii cercetători au asimilat imitația cu plagiatul sau cu citatul, afirmând că aceasta este inacceptabil în plan artistic, deşi hotarul dintre imitație şi plagiat este foarte vag. Cea mai populară, dar şi controversată etapă rămâne, încă din antichitate, plagiatul, care nu constituie atât o problemă literară, cât „una etică şi juridică”[6, p.155]. Plagiatul este considerat de unii „liber”, „legitim”, „frecvent”, alții consideră că „nu există plagiat, totul este plagiat”, sau „toată lumea citează”, la fel „toată lumea … plagiază”. *Patişa*, un alt gen de acest tip, presupune un text care se suprapune peste un alt text, „printr-un act de imitație voluntară sau nu, cu intenții

ironice, critice sau simpatetice”[6, p.153], urmărind o evidentă asemănare, deşi, percepem o diferență şi o distanțare chiar față de model.

Un număr mare de studii sunt dedicate şi parodiei, deoarece statutul ei este „emblematic”, de ridiculizare şi ironizare. Orice text, poate fi, în principiu, parodiat, dar necesită o cunoaştere bună a textului „originar”. „Într-un sens, menționează A. Marino, parodia demonstrează distanțarea şi chiar negarea fondului permanent al literaturii anterioare”[6, p.154], negând totul: naivitatea, sacralitatea, mitul, ingenuitatea. Prin urmare, opera nou creată trece prin aceste etape, permite stabilirea sau lipsa gradului de originalitate. Nu au fost create încă, deşi se discută mult în literatura comparată, criteriile sau unitatea care ar fi capabile să măsoare, să evalueze gradul de originalitate al operei nou create, nu atât în plan cantitativ, cât calitativ. Comparatistul român D. Grigorescu, examinează mai multe aspecte teoretice ale acestei probleme menționând noțiunile: „inspirație”, „convenție”, „tradiție”, „analogie”, „afinitate”, „paralelism”, studiate în raport cu influența, dar care, bineînțeles, pot fi abordate şi din perspectiva receptării.

O operă literară originală este „rezultatul încrucişării a nenumărate elemente, de natură diversă şi pondere inegală”[7, p.34], este produsul imaginației, sensibilității, dar şi al receptării de către scriitor a unor lecturi anterioare. Receptarea creatoare a scriitorului pune un şir de probleme pentru cercetători, dintre care unele au fost studiate de D. Grigorescu în lucrarea *Introducere în literatura comparată*, la care ne-am referit: „Cum se poate stabili, de fapt, unde începe un fenomen să devină important, în procesul transmiterii formelor şi ideilor? Cum se pot delimita valorile care acționează asupra receptorului de cele pe care le-am putea numi „sterile?” Are termenul „valoare” acelaşi înțeles aici ca şi în analiza axiologică a unei opere de artă?”[2, p.52-53] Aceste probleme teoretice pot fi soluționate în procesul studierii concrete a receptării creatoare de către un scriitor a unor opere străine. În creațiile scriitorilor de o importanță mai mică acest fenomen se conturează mai clar, decât în cazul scriitorilor mai mari, „unde urmele contactelor cu alte opere se pierd în procesul de creație, în retopirea lor de către un mare talent”[1, p.195].

O altă formă de receptare care se impune tot mai mult este problema intertextualității, întrucât „orice text se construieşte ca un mozaic de citate, orice text este absorbirea şi transformarea unui alt text," menționează M. Bahtin. Nu vom insista asupra acestui fenomen cu detalii, deoarece mulți cercetători l-au studiat din diferite puncte de vedere. Impactul intertextualității în planul receptării creatoare prezintă interes pentru noi, aceasta fiind, de fapt, una dintre formele moderne de receptare creatoare, care poate fi cercetată în baza unor texte din trecut. După dicționarul de terminologie poetică şi retorică, „intertextualitatea în comparatism pare să fie mai degrabă de receptare, decât de respingere"[9, p.86], oferind o nouă perspectivă în cercetarea receptării creatoare: spre exemplu, prezențele quijoteşti în literatura română, care pot fi privite atât ca rezultat al unor influențe, cât şi ca fenomene ale intertextualității.

Cercetând formarea mitului Don Quijote şi a noțiunii de quijotism, precum şi determinând quijotismul ca fenomen socio-cultural în capitolele anterioare, ne propunem să identificăm fenomenul quijotismului la nivel de receptare creatoare în capitolele următoare. Fenomenul quijotismului presupune o receptare mai largă, prin prisma chipului cavalerului, al iubitei lui, al calului, al scutierului, al principiilor cavalereşti, al aspirațiilor, al spațiului real - ireal.

Atât la nivelul receptării creatoare, cât şi la cel al traducerilor, un rol important îl au intermediarii: scriitori, opere literare, „saloane" ale diferitelor epoci, personalități marcante ale vieții culturale, cenacluri, reviste, enciclopedii, călători, cunoaşterea limbilor străine ş. a. care au influențat modificarea ideilor, formelor, motivelor. O astfel de receptare creatoare ne oferă romanul *Don Quijote* în literatura română.

Referințe bibliografice:

1. Pavlicenco S. *Tentația Spaniei.* Chişinău: Ştiința, 1999.
2. Grigorescu D. *Întroducere în literatura comparată. Teorie*. – Bucureşti: Universal DAISI, 1997.

3. Reizov B.G. *Istoria i teoria literaturî*. - Leningrad: Nauka, 1986.
4. Richards I. A. *Principii ale criticii literare* - Bucureşti: Univers, 1974.
5. Tâneanov Iu. *O literaturnoi evoliuțiii*. - În: Tâneanov Iu. *Poetica. Istoria literaturî. Kino.* - Moskva: Nauka, 1977.
6. Marino A. *Biografia unei idei de literatură*. *Vol. IV, P.II*, - Cluj-Napoca: Dacia, 1997.
7. Cornea P. *Conceptul de concordanță în literatura comparată şi categoriile sale.* În: *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Editura Acad. R. S. R., 1968.
8. Bahtin M. *Probleme de literatură şi estetică*. - Bucureşti: Univers, 1982.
9. *Terminologie poetică şi retorică* - Iaşi: Editura Universității „Al. I. Cuza", 1994.

CAPITOLUL 3. Proiecții ale quijotismului în literatura română

3.1. Simbolul quijotismului în poezia epică şi lirica românească

Cercetând influența quijotismului în literatura română vom încerca să ilustrăm în acest capitol ecourile pe care le-a avut renumitul Cavaler al Tristei Figuri asupra liricii româneşti, întrucât nici poeții nu au fost ocoliți de mirajul mitului lui Don Quijote.

Un efect stimulator l-a avut romanul *Don Quijote de la Mancha* asupra operei lui Ion Budai-Deleanu încă înainte de a fi tradus sau comentat, după cum susține M. Freiberg. Acesta va fi, consideră cercetătoarea şi primul său ecou materializat în literatura română, moment literar de o deosebită importanță, „deşi el a rămas practic fără urmări datorită cunoaşterii şi aprecierii târzii de care s-a bucurat scriitorul ardelean "[1, p.80], sursele de inspirație ale scriitorului român fiind diverse.

Ion Budai-Deleanu este, probabil, unul dintre primii creatori români care îl citeşte pe *Don Quijote* cu admirație şi se lasă influențat de el. Poemul său *Trei viteji,* „parodie quijotescă a poemelor aventuroase cavalereşti”[2, p.171], exprimă un prim contact creator al literaturii române cu literatura spaniolă. După M. Freiberg, „vasta sa cultură, şederea la Viena şi Lemberg, unde există chiar o modă a epopeii eroi-comice, i-au oferit posibilitatea familiarizării cu întreaga literatură filozofico-politică apuseană, îndeosebi cu iluminismul francez şi marii scriitori ai epocii, cu poemele satirice italiene, franceze, polone şi chiar spaniole"[1, p.81]. Însuşi autorul a afirmat că dorise să facă din personajul său Beşcherec Iştoc „un feliu de Donchişot ardelenesc", arătând că „fieştecare om cevaş pricopsit au trebuit să audă de istoria minunată, istoria lui Donchoşot de la Mancha, ce s-au izvodit întâi pe spaniolie, iar acum se aflu tălmăcită şi într-alte limbi"[3, p.78].

Influențat de lectura lui *Don Quijote*, Budai-Deleanu alcătuieşte cânturile II, IV, V, VI şi VII din varianta „A” a *Țiganiadei*, unde sunt preamărite faptele eroului Beşcherec Iştoc, care apoi va servi drept imbold pentru un nou poem, *Trei viteji*, rămas neterminat.

Despre cei trei viteji, eroii poemului lui I. Budai-Deleanu, aflăm chiar la început că sunt originari din cele trei provincii româneşti: Transilvania, Muntenia şi Moldova, pribegind fiecare în căutarea iubitei: „*Dintr-aceşti voinici cel dintâi să chiamă / Beşcherec Iştoc cel din Uramhaza, / Iar al doile, cel fără de teamă / Chir - Calos, voinic de la Cucureaza, / Al treile încă nu era de-a jaba, / Născocor viteaz de la Cârlibaba* "[4, p. 271 c. I, str.2]. Cei trei viteji, reprezentau, fiecare dintre ei, un fel de „Don Quijote național", însă „artistic numai unul e realizat "[1, p.81].

Acțiunile eroilor ar fi simbolizat lupta românilor pentru independență, libertate şi unitate națională. Cele trei elemente esențiale ale compoziției cervanteşti sunt urmărite şi la Budai-Deleanu: atât *dialogul între cavaler şi scutier*, *aventura* cât şi *povestirea episodică*, contribuind la conturarea figurii protagoniştilor. Astfel, Beşcherec tinde mai mult spre lumea sa ideală, în timp ce scutierul său apare ancorat în terestru, deşi unele oscilații nu-i sunt străine. Sub înrâurirea lui Cervantes I. Budai-Deleanu foloseşte cu uşurință şi pricepere poveştile, obiceiurile şi tradițiile populare care dau viață textului, iar „folclorul rămâne izvorul principal de inspirație al autorului şi el este cel ce conferă cărții o notă originală, realistă şi autentic națională" [1, p.81].

Începutul poemului urmăreşte îndeaproape primul capitol al operei cervanteşti, întâlnindu-se continuu elemente comune cu acesta, deşi treptat se depărtează de model, dând viață cu mai multă originalitate personajelor. Chiar o comparație directă a celor două lucrări ne poate aduce mai aproape de înțelegerea elementelor folosite, precum şi a modului în care Budai-Deleanu a ştiut să le dezvolte creator. Dacă pornim de la analiza tehnicii celor două opere, chiar de la declanşarea nebuniei eroilor, constatăm că în ambele cazuri acest lucru se întâmplă datorită lecturii unor cărți cu caracter fantastic. În timp ce lui Don Quijote cărțile de cavalerie „îi usucă creierii", ducându-l la „sminteli nemaivăzute", aşa cum reiese din romanul spaniol, lui Beşcherec Iştoc i-au tulburat mințile cărțile de lectură captivantă, ca *Alexandria*, baladele şi basmele româneşti, cântecele din bătrâni: „*Destul că-nvăța ca şi trei alții, / Ş-acum cetisă toată Alexandria. / Mult să mire el*

de cei toți înalții / Voinici, însă mai vârtos vitejia / Lui Alexandru-în cap i să băgasă, / De unde nu vrea nicidecum să iasă" [4, p.275, c.I, str. 20-21].

Acelaşi este şi gândul năstruşnic de a-şi materializa visele şi de a porni în lume la bătrânețe (atât Don Quijote, cât şi Beşcherec aveau 50 de ani) în căutare de aventuri. Scopul lor este, însă, diferit. Dacă Don Quijote, aidoma cavalerilor rătăcitori, doreşte să lecuiască „tot soiul de rele", să facă „isprăvi în folosul nevoiaşilor"[5, p.51,v.I], Beşcherec porneşte în „pribegie", înfruntând tot felul de neajunsuri, de dorul iubitei şi în dorința, rămasă intenție, de a-şi salva țara.

Pregătirile de drum sunt aproape identice, cel puțin ca structură. Alegerea armelor este improvizată şi în ambele cazuri întâlnim chiar elemente comune, sugestive ce ar putea indica o înrudire vizibilă. Astfel, la Don Quijote „o armură ce slujise strămoşilor să, şi care, mâncată de rugină şi mucegăită, de veacuri în şir zăcea uitată într-un ungher"[5, p.43], la Beşcherec: „*Iacă cu cămeşe să-mbracă de zale, / care încă tată-său o cumpărasă / De la un bătăcui, tâlnindu-l pe cale; / Iar în loc de coif, chivară mițoasă, / Naltă-şi pune-în cap, de care să zice / Că-ar fi fost mai pe multa frunți voinice*"[4, p. 277, c.I, str. 31].

Toate obiectele din garderoba războinică a lui Beşcherec au o poveste sau o ridicolă legendă: sabia, ce nu se poate scoate din teacă, fiind plină de rugină , sulița şi o tipsie de aramă în chip de scut.

Comparând cele două texte, ajungem şi la problema alegerii scutierilor, personaje nelipsite din anturajul cavalerilor rătăcitori. Slujitorul lui Beşcherc, Crăciunel, pare să fie cel mai bine conturat dintre scutieri. El este un iobag, originar din Banat, luat de mic în slujbă, neînsurat, dar cu o iubită şi tot aşa de greu de convins să pornească în lume ca şi Sancho Panza. „*Scunducel de stat, iubitoriu de glume, / Foate deşențat la port şi la cuvinte, / Iar (de sama lui) nu deşert de minte*"[4, p. 297, c.I, str. 41].

Astfel, Crăciunel este un țăran necăjit, însă ager, este un „Sancho", dar mai palid, deşi nuanțat şi complex. În funcție de situație, el poate fi foarte diferit: când îndrăzneț şi curajos, ca şi stăpânul său, când temător şi laş, plângându-şi „soartea mult amară", când revoltat, când naiv, când realist, nelăsându-se înşelat de

închipuirile stăpânului său. Beşcherec pune nepriceperea lui Crăciun pe seama neştiinței de carte, Crăciun însă, întruchipare, ca şi Sancho Panza, a bunului simț popular, refuză să accepte vraja cărților: „*Dracu vă ştie, zise, / Ce mai stă în cartea voastră scrisă. / însă de-aş fi scris-o eu, ştiu bine /că într-alt feliu era*".

Pornind la luptă cu scopul izbăvirii iubitelor, una răpită de zmei, Anghelina: „*Dar lăsând-o sângureauo-odată, / Cu un tânăr lobonț ea fugi de-acasă, / Iar el minte-având pururea-ncărcată / De poveşti cu zmei, din toate culeasă / Că şi mândra lui de zmeu fu răpită, Şi - inima-i de-atunci fu tot amărâtă*"[4, p.275,c.I, str.23], alta aflată în puterea vrăjitorilor, Dulcineea, ambii eroi au în față portretul imaginar al doamnelor inimii lor „surprinzător prin asemănarea trăsăturilor, însă deosebit ca viziune"[6, p.170]. Un portret este ideal, platonic şi prezentat într-un limbaj cult de eroul spaniol: „Frumusețea supraomenească, pentru că în ea se adeveresc toate cele mai cu neputință de gândit şi mai himeric atribuite de frumusețe din câte dau poeții iubitelor lor, căci cosițele-i sunt de aur, fruntea îi e o câmpie eliseeană, sprâncenele i-s curcubee , ochii sori, obrajii trandafiri, buzele corali, dinții perle, gâtul albastru, şi marmură pieptul, fildeş mâinile, zăpadă albimea pielii… "[5, p.168] altul concret, plin de vitalitate, exprimat printr-un grai simplu, popular şi de o rară savoare: „ *în fața ei cea rumenă ş-albuță, / Mestecat era trandafir cu crin, / Iar ochii râdea ca ceriul sărin. / Buze roşiori, ca şi de corale, / Dinți albiori ca de mărgăritare, / Ca neaua mănuțe, ca ş-a tale, / Sulegedă - în trup şi mândră la stare* ..."[4, p.292, c.I, str.108-109].

Cercetând atent cele două descrieri, cu toată deosebirea de concepție care stă la baza realizării lor, ne impresionează câteva elemente comune: la Cevantes, de exemplu, obraji trandafirii, - la Budai-Deleanu - trandafir amestecat cu crin; Dulcineea are buzele corali - Anghelina - buze roşiori ca şi de corale; dinți perle - dinți albiori ca de mărgăritare; fildeş mâinile, zăpadă albimea pielii - ca neaua mâinuțile albe.

Analogiile pot fi continuate şi cu Ducipal, calul „şoreciu" şi fără dinți al lui Beşcherec, frate bun cu celebrul Rocinante, mârțoaga lui Don Quijote. I. Budai-Deleanu concretizează: „*Avea Beşcherec un armăsariu bătrân, / Şoreciu, a cui şi*

coamă picasă, / Fără dinți, ş-abea putea roade fân, / Ducipal de mult acuma-l chiemasă” [4, p.282, c.I, str. 55], iar Rocinante era „tantum pellis et ossa fuit”(numai piele şi oase) [5, p.43]. Astfel, descrierea cailor este izbitor de asemănătoare.

Călătoria lui Beşcherec prin munți reînvie timpul petrecut de Don Quijote prin Sierra Morena, iar aventurile sale cu pisica, stâncile, verdeața pădurilor, luate drept balauri, casa țărănească şi câinii văzuți drept mănăstire fermecată, aflată în puterea zmeilor, amintesc cu haz de luptele lui Don Quijote cu morile de vânt, cu turma de oi, transformate în duşmani periculoşi, cu încăierările de la hanuri, luate drept castele.

Influența creației cervanteşti este indiscutabilă, iar Budai-Deleanu pare a-şi respecta modelul până la paralelisme de amănunt, nebunia eroului său având în fond semnificații diferite, care împiedică să vedem în Beşcherec „o simplă autohtonizare a lui Don Quijote şi ne obligă să acceptăm că poetul transilvănean foloseşte ideea quijotismului ca punct de plecare într-o demonstrație proprie"[2, p.173], menționează Ioana Em. Petrescu. Distanțarea lui Beşcherec față de modelul lui Don Quijote provine din eliminarea a două trăsături definitorii ale quijotismului: *luciditatea* şi *generozitatea*. Don Quijote este sigur că s-a născut în vârsta de fier, are nostalgia veacului de aur, şi este ferm convins că are chemarea de a reînvia fericita Arcadie. El mimează permanent gesturile şi faptele unuia dintre eroii săi preferați din cărțile cavalereşti, modelul dat confirmând valabilitatea propriilor acțiuni. Luciditatea lui Don Quijote față de jocul său este indiscutabilă, întrucât în umbra acestui joc se ascunde, probabil, dorința de a organiza haosul, opunând realității o structură, aidoma creației artistice. Jocul devine un ritual, iar nebunia lui Don Quijote ascunde chiar o semnificație magică. Determinat ca joc sau ritual magic, quijotismul rămâne, în esență, un refuz conştient al realității, iar nebuniei lui Beşcherec îi lipseşte tocmai elementul esențial al quijotismului - conştiința lucidă a jocului de-a cavaleria. Eroul lui Budai-Deleanu acceptă idealul cavaleresc ca o realitate, dar lunecă inconştient în afara veacului său în secolul al XV-lea - epocă de aur a baladelor vitejeşti. Aşadar, „nu voința de a fi, ci iluzia existenței”[2, p.176] îl

caracterizează pe Beşcherec, orientat spre un timp mort, în căutarea unei iubite, şi ea, demult moartă.

Aşa cum ideea cavalerească este o componentă a mentalității feudale, I. Budai-Deleanu comentează această calitate în sensul polemicii antifeudale purtată de iluminism. Nebunia lui Beşcherec are nu numai o valoare morală, ci şi o semnificație socială exactă. Din acest motiv, autorul exclude din structura eroului său şi o altă trăsătură, considerată definitorie pentru quijotism – *generozitatea*. Don Quijote este convins că noblețea este o calitate mai mult morală, decât socială, iar cavaleria este o instituție de drept, chemată să-i ajute pe cei nenorociți şi să instaureze armonia veacului de aur într-o lume nedreaptă. Beşcherec, dimpotrivă, este un apărător convins al privilegiilor feudale: „*Domnul pe iobagiu poate să-l omoară / Să-l vânză şi, după cugetul său, / Cu dânsul să facă macar ce voieşte", deoarece „Aşa pravila noastră glăsuieşte"*[4, p. 297,c. II, str.21].

Ideile lui Beşcherec sunt bazate pe principiul feudal de transmitere ereditară a drepturilor cucerite de strămoşi. Autorul ironizează ascensiunea familiei lui Beşcherec, de origine țigănească: „*Beşcherec Iştoc, purecedea din viță, / Despre ai săi strămoşi, toma țigănească; / Însă moşul lui ajunsese în spiță / De nemeş*."

Un alt viteaz al operei Chăr Calos de Cucureaza, aduce o altă nuanță în definiția socială a nebuniei. El are biografia unui parvenit de ultimă oră, care a străbătut rapid scara complicată a ierarhiei sociale, fiind covrigar la Stambul în copilărie, se mută în curând la Galați, iar apoi se stabileşte la Bucureşti.

Acest erou, în ciuda destinului său burghez, nu evadează, ci chiar aspiră să se integreze canoanelor feudale. Fiind îndrăgostit de domnița Smaranda, fostul covrigar îmbracă armura vechilor cavaleri şi porneşte în căutarea aventurii, urmând cunoscutul model, al lui Ahileu cel mare, despre care ştia doar că era : „*Un grec care pe toți lua de piică / Cei ce cu dâns îndrăznea să se bată, / Şi care făcea războiu adese / Pentru domnițe sau împărătese* "[4, p.325, c. II, str.40].

Cu Chăr Calos ideea cavalerească degradează total, deoarece vitejia lui este „perfidie fanariotă, desfăşurată la adăpostul lipsit de onestitate al celor două pistoale cu care întregeşte armura demodată a cavalerilor rătăcitori"[2, p.179]. Nebunia

acestui erou constă doar în refuzul cunoaşterii de sine şi în patima pentru orice „mărire deşartă”. El este obsedat de frumusețea sa, subliniată de autor şi prin amănuntul oglinzii de care eroul nu se desparte nici pe câmpul de luptă: „*Era negricios ş-uscățiv în față, / Cu păr creț ş-ochi mari ieşiți într-afară; / Nalt la stat şi cu privire îndrăzneață, / Vârgăcios, nas cârn şi cu barba rară*”[4, p.319,c.II, str.13]. Acest fapt arată că eroul a plecat în lume cu idea definitivării portretului său social şi moral şi mai puțin de dragul aventurii, demonstrând că proaspătul erou muntean e departe de a fi pierdut sentimentul realului, iar toată nebunia lui se reduce doar la un gest de conformism.

Al treilea dintre viteji e Născocor de Cârlibaba: „*Dar iaca pornit un măzilaş vine, / Din fundul Moldovii, tot drumul pedestru; / El că-ar fi viteaz şi mare să ține, /Iară ceilalți îl numesc buiestru / Ş-unul dintre cei cu mintea nebună, / Ce vreu să zvârle cu toporu-în lună*"[4, p.328, c.III, str. 55]. Acesta este singurul dintre cavaleri care nu are scutier, nu posedă educația lui Beşcherec sau Châr Calos, nu are un erou preferat, deşi „prin ipostaza lor donquijotescă, cei trei viteji se aseamănă”[2, p.229].

Spre regret, nu ştim cum s-ar fi sfârşit aventurile celor trei eroi, deşi cele aproape patru cânturi care ne-au rămas din *Trei viteji* definesc lucrarea ca o tratare eroicomică a romanului renascentist, înrudită cu viziunea romanescă din *Don Quijote”*, dar care „este menită să susțină o demonstrație politică, o condamnare iluministă a idealurilor şi valorilor medievale”[6, p.183].

Poetul ardelean este atras de miracolul magic al poemelor cavalereşti, dar dublează această viziune imaginară printr-o viziune poetică a universului magic în varianta folclorică locală, incluzând vrăjile babei Mărăcina, care se desfăşoară conform unui ritual grotesc, declanşând o cutremurare demonică: „*Atuncea gândeai că pământul muge / De glasuri şi de năluci fricoşate, / Ce-o chiema, ca din cale să s- abată*" [4, p. 335,c. III, str. 91].

Întreaga creație a lui I. Budai-Deleanu este, în esență, „o întrebare deschisă asupra perspectivelor umanității de a ajunge la fericire"[3, p.229], fiind vorba de o fericire socială, în primul rând. Spre deosebire de roman, unde povestea lui Don Quijote se termină după o existență tragică şi permanent eroică, poemul „lasă frâu

liber fanteziei cititorului să sfârşească povestea lui Beşcherec şi a celor doi viteji"[6, p.171], fiind mai mult comică decât tragică, iar eroii sunt adesea prezentați caricatural.

La sfârşitul secolului al XIX-lea, asistăm la conturarea unei viziuni mai apropiate de complexa figură a eroului cervantesc. În urma unui studiu profund a creației eminesciene descoperim că „Imaginea Spaniei apare mult mai variată şi mai profund recreată în poezia lui Eminescu, deşi, nu este mai puțin revelatoare prin numeroase referiri, caracterizări, simboluri, subiecte, motive, personaje şi nume proprii, provenite din spațiul spiritual spaniol"[7, p.187]. Din câte se ştie poetul nu a avut nici un contact direct cu realitățile spaniole, deşi după cum scria G. Călinescu „Eminescu începuse a studia gramatica spaniolă, transcriind pronunțarea sunetelor cu câteva exemple, dar, judecând după greşelile comise, s-ar putea presupune că poetul le scrisese după dictare"[8, p.430]. În această situație, probabil, „cea mai posibilă cale de acces la spiritualitatea iberică a putut fi literatura germană şi franceză, îndeosebi creația romanticilor cu pasiunea lor cunoscută pentru Spania"[7, p.188].

Atât anii de studii la Viena şi Berlin, cât şi atmosfera de mai târziu de la *Junimea* şi *Convorbiri literare*, favorabilă receptării literaturilor străine, au stimulat interesul lui Eminescu pentru Spania şi literatura spaniolă. Drept exemplu pot servi numeroase prezențe şi accente spaniole în multe genuri cultivate de poet. Ne vom referi doar la câteva dintre creațiile poetice de inspirație spaniolă, „deşi acestea nu se reduc la prezențe spaniole, care, uneori constituie numai un fundal imaginat"[7, p.188].

Poemul *Diamantul Nordului*, subîntitulat *Capriccio*, *Utopia lui Don Quijote* sau chiar *Viziunea lui Don Quijote*, este o completare fericită, ce sugerează noblețea sufletească a personajului, al cărui model poetul l-a găsit întruchipat în eroul spaniol. Chiar dacă „nu poate fi vorba de o înrâurire directă a romanului asupra poemului, cel mult de o înrudire de fond, de o afinitate a tendințelor"[1, p.92], totuşi, poate fi urmărită în poem tendința spre un ideal, efectuat la un nivel abstract, de „utopie" sau „viziune". Poemul a fost creat de M. Eminescu în timpul aflării sale

la Berlin. Motivele spaniole au fost preluate, probabil, din poemul german *Suleima* (1843) al lui H. B. Eschenburg.

Poemul lui Eschenburg istoriseşte despre o călătorie în vis a tânărului Ertgörn, care, de dragul iubitei Suleima din Ahambra, pleacă în căutarea diamantului din Nord. Fiind cunoscut în trei variante şi cu un număr diferit de versuri, poemul lui Eminescu *Diamantul Nordului* reprezintă o frescă lirică, în care se întrepătrund cele două climate: cel spaniol şi cel nordic. Poemul începe cu descrierea spectacolului plin de romantism al naturii, cuprinzând elemente de peisaj spaniol: „*În lac se oglindă castelul. A ierbii / Molatece valuri le treieră cerbii. / În vechea zidire tăcere-i şi numa / Perdelele-n geamuri scânteie ca bruma*"[9, p.217].

Eroul poemului, cavalerul, apare ca simbol al „onoarei" şi al „aventurii" iberice, căci „atmosfera în care decurge acțiunea este cea a Spaniei medievale, a Alhambriei, eternizate în zeci de legende şi tradiții, adevărate sau închipuite, în zeci de cântece şi balade populare, de dragoste, de război, de cavalerie - izvor de inspirație pentru o întreagă pleiadă de scriitori din epoca romantismului, admiratori ai trecutului istoric al Spaniei şi ai creației populare spaniole"[7, p.189]. Cavalerul se apropie de casa iubitei sale: „*Văratecul aer te-adoarme cu zvonul ... / cu dor Cavalerul priveşte balconul. / Cu frunze-ncărcate-i şi trec prin ostrețe / Liane-nflorite în feluri de fețe*"[9, p.217].

Cavalerul aşteaptă să-i iasă adorata la balcon. Răsună ghitara. Ea apare printre flori, spunând că îşi va dărui dragostea şi viața doar celui ce va scoate din Marea Nordului diamantul „piatra luminată". Atunci cavalerul porneşte la drum: „*Din Spania pleacă cu paşii pribegi, / Prin țări şi oraşe, castele şi regi; / Abia vede-o țară şi iarăşi o lasă, / Căci piatra luminii gândirea-i apasă*"[9, p.219]. Dar atât călătoria Cavalerului, cât şi „piatra luminată" s-au dovedit a fi doar un vis. Trezindu-se cavalerul întâlneşte indiferența iubitei sale: „*Îşi scutură haina cea umedă, plină, / balconul priveşte şi tare suspină. / Zădarnic făcut-au ghitara-i paradă: / Inez nici visase să vie să-l vadă*"[9, p.226].

Dragostea ideală a cavalerului, capabilă de mari sacrificii şi de o generozitate enormă ne aminteşte de cea a lui Don Quijote pentru doamna sa, Dulcineea, care-şi

urma scopurile nobile. În final, trezirea la realitate, ca şi în roman, prilejuieşte o notă amară, dureroasă, întrucât idealul visat se află departe de realitatea pe care e impus să o accepte eroul. În continuarea ideii, M. Freiberg menționează că „raporturile cavalerului", raporturile omului superior cu realitatea, cu viața terestră, dezamăgirile şi însingurarea sufletească, imposibilitatea de a fi înțeles sunt comune întregii creații eminesciene"[1, p.92], iar acest poem este o variantă a unei teme ades întâlnite: misoginismul, care îi smulge poetului note de indignare, de sarcasm, de o ironie blândă, dar amară, cum e în *Diamantul Nordului*.

Astfel, la Eminescu observăm mai curând o confluență de viziune, o sensibilitate analitică a poetului față de erou, chiar o similitudine de esență filozofică, iar apariția lui Don Quijote în creația marelui Eminescu, constituie un omagiu expresiv adus lui Cervantes.

Manifestările quijotismului în lirica românească, pot fi urmărite şi în poezia lui I. Pillat, „unul dintre cei mai cultivați poeți români ale cărui preocupări de literatură spaniolă au fost continue de-a lungul întregii sale existențe"[1, p.171]. Poetul a fost interesat de literatura universală, drept argument servind *Portretele lirice*, dedicate creației scriitorilor străini, care demonstrează o foarte serioasă lectură, primul fiind studiul despre Cervantes.

I. Pillat scrie unul dintre cele mai substanțiale eseuri despre scriitorul spaniol, raportându-se la viața şi aspirațiile autorului, la epoca sa, menționând că romanul *Don Quijote*, „depăşind nivelul literar şi artistic, oricât de înalt ar fi, a trecut peste el pe țărmul creației vitale, dându-ne tipuri viabile şi astăzi: Don Quijote şi Sancho Panza”[10, p.7]. După I. Pillat, aceste tipuri sintetizează şi rezumă o întreagă atitudine fizică şi morală în fața vieții, la care se pot reduce, ca la un numitor comun, persoane întâlnite de noi în traiul de toate zilele. De observat e dualitatea atitudinii lui Cervantes față de eroul său, întrucât conştient îl ridiculizează mereu „poate chiar că gustă o stranie şi sadică plăcere să transforme nobila sa creație într-o lamentabilă paiață pe care o loveşte fără milă, o jigneşte fără cruțare"[10, p.10]. Deşi opera a fost concepută conştient comică, ea a devenit inconştient tragică prin substanța spirituală a eroului, deoarece „acest Quijote rupt din viața şi durerea, din

experiența şi noblețea sufletească a marelui spaniol, ne apare tragic şi etern - spălat de apa veacurilor, de coaja de ridicol şi de râs în care îl închisese tatăl său vitreg"[10, p.11].

Impresionat adânc de figura lui Don Quijote, poetul român îi va dedica o poezie de tinerețe, întitulată *Unor mori de vânt*, fiind inclusă în ciclul *Visări păgâne*, scris între anii 1910-1912. Cele câteva versuri exemplifică un fragment din roman trecut prin sufletul şi sensibilitatea poetului. Atât simplitatea, prospețimea, cât şi gingăşia imaginilor duc la crearea unei poezii expresive, evocatoare, de mare atmosferă şi putere de sugestie. Morile de vânt sunt ca nişte „străşini cu aripi negre pe discul alb al lunii "[10, p.48], învechite şi înşirate de abia se mai țin, dar mai păstrează trufia nobilului castilan, aşteptând : „*Să vie-n licărire de zale ce răsun, / Hidalgo de la Mancha şi visul lui nebun*"[11, p.48].

În perioada de maturitate creatoare, I. Pillat revine la imaginea eroului spaniol, fiind pătruns de adevărata semnificație a quijotismului. Ca urmare, în volumul *Împlinire*, scris între 1939-1940, figurează o altă poezie dedicată celebrului personaj, fiind întitulată chiar *Don Quijote*, iar eroul „apare identificat cu aspirația la absolutul creației"[1, p.99]. „*Fantastic deşirându-şi lung umbra din perete, / Se înalță din perne şi boală Don Quichote, / Ardeau ca jarul ochii bătrânului netot, /Dur se-arcuia profilul său aprig de erete. / În cuşca îmbâcşită în care , cot la cot / Cu Sancho, cu mojicii sfârşea pe îndelete, / El-ce slăvită luptă cu morile o dete / Spre-amurgul din fereastră se întinsese tot. / Căci dorul său din urmă îi arată prin zare, /Strălucitor de tânăr în zale sunătoare, / Alt Don Quichote, mai mândru, de-acelaşi vis atras, / Ce părăsind pământul şi răii toți, şi bunii, / Schimbându-şi Rocinanta pe-naripat Pegas, / Cu lancea poeziei lovea în scutul lunii* "[11, p.316]. În această poezie poetul foloseşte în mod surprinzător grafia franțuzească a numelui eroului, deşi cunoştea bine limba spaniolă. Don Quijote poate fi înțeles şi tratat multiplu, ca un spirit poetic, ce a trăit o viață activă, fiind pusă în slujba unor idealuri de neatins, care însă, nu s-au realizat. Astfel, subtilele şi diferitele interpretării conferite eroului spaniol sunt prezente în creația lui I. Pillat.

Quijotismul, ca simbol, este reflectat şi în creația poetului român M. Sorescu, chiar în volumul de junețe întitulat *Tinerețea lui Don Quijote*, în care se exprimă pe sine ca eu poetic, căruia i-a dat ca titlu, deci ca egidă, numele proslăvitului hidalgo. În această culegere poetul dă „multiple posibilități interpretative ale romanului, tocmai datorită eterogenității sale, precum şi perspectivelor moderne de înțelegere pe care el le conferă, rămânând şi astăzi o operă deschisă permanent îmbogățită în semnificații prin aporturile şi mentalitatea noilor generații"[1, p.105]. În *Postfața* volumului *Tinerețea lui Don Quijote* poetul mărturiseşte despre sursa poeziei: „Să dialoghezi despre problemele fundamentale ale tale ca om: fericire, adevăr, esență, moarte. Pentru că te atingi nemijlocit, nu poți să nu fii preocupat de aceste probleme. A scrie despre altceva e că şi când, aflându-te căzut într-o baie de mercur, ai încerca să suferi pentru cei care dorm pe puf. Suferința falsă. Totdeauna eşti centrul propriei atenții"[12, p.150]. Dialogând despre cele mai fundamentale probleme ale omenirii, poetul are mereu în minte şi în inimă chipul eroului spaniol, „nemuritor prin aspirațiile şi înfrângerile sale, prin idealurile şi tristețile sale"[1, p.105]. M. Sorescu pătrunde până în cele mai tăinuite cute ale sufletului omului modern, dezvăluindu-ne atât spaimele, cât şi năzuințele sale. În poezia *Darul* poetul vorbeşte despre cele două lumi, atât de cunoscute lui Don Quijote, reală şi imaginară, văzută prin prisma specialistului cu lupă: „*Îți voi dovedi că toate tablourile sunt false,/ Spuse specialistul, scoțându-şi lupa*"[12, p.5]. Astfel, îi dovedi colecționarului, care cheltuise pe tablouri averea câtorva generații, că tablourile sunt false. Şi atunci când privi lumea din jur prin lupă, observă „cu uimire" că era falsă, „*Strada adevărată se afla mult mai încolo. / Privi oraşul-era fals, copacii falşi, / Şi începu să plângă*"[12, p.7], arătând prin aceasta imposibilitatea perceperii întotdeauna a adevărului.

În poezia *Pe sub uşă* M. Sorescu, identificându-se cu Don Quijote, descrie starea sa plină de tristețe: „*Cică pe la prânz o să fiu cam trist, / Nu se specifică motivul, / Şi-o să continuu să iubesc lumina / De unde-am rămas ieri*" [12, p.36] şi a relației sale cu lumea care-l înconjoară: „*Pagina externă informează / Despre*

tratativele mele cu apa, cu munții, cu aerul, / În legătură cu pretenția lor absurdă / De-a mi intra în sânge, şi-n creier"[12, p.36].

Gândurile, tristețile şi bucuriile cele mai intime sunt observate în poeziile *Visăm şi noi*, *Jucării*. Uneori poetului îi lipseşte starea ingenuă şi senină în care se află conştiința eroului spaniol. Puritatea şi iluziile copilăriei cu speranța că totul poate fi bun şi frumos îl animă pe Don Quijote şi îl face să iubească această lume în care un om învinge tot răul. În poezia Jucării M. Sorescu plânge după lumea în care nu există maturi, ci doar vise, speranțe şi jucării: „*O, noi cei îngrozitori de mari / Simțim câteodată / Că ne lipsesc jucăriile. / Avem tot ce ne trebuie, / Dar ne lipsesc jucăriile"*[12, p.22]. M. Sorescu militează pentru renunțarea la himere, la o viață falsă: „*Am vrea să încălecăm pe un cal de lemn / Şi calul să necheze o dată cu tot lemnul, / Pentru că oriunde în viață / Noi avem de gând să facem / Nişte fapte grozave*"[12, p.22]. Poetul subliniază, astfel, ideea că în viața fiecărui om există spațiu pentru fapte mărețe, ceea ce a realizat Don Quijote, încălecând Rocinanta.

M. Sorescu este adeptul unei vieți active şi lucide care poate fi pusă în slujba unor idealuri nobile şi realizabile. În versurile: „*Câte păsări o fi stricat / Cerul / Până să-şi nimerească mersul / Atât de lin?*"[12, p.18] din poezia *Pentru păsările dispărute* poetul afirmă că prin străduințe, efort şi încercări omul poate realiza lucruri mari, puse în serviciul oamenilor.

Frânturi de gânduri, elemente sufleteşti sau acțiuni ale eroului spaniol se întrevăd aproape în subtextul fiecărei poezii, întrucât în sacul cu figuri al literaturii universale poetul descoperă un sprijin în cavalerul Don Quijote, care mai are un sens chiar şi în inima absurdului desăvârşit.

În poemul lui M. Sorescu *Don Quijote şi Sancho Panza*, limbajul demitizant, defamiliarizant nu poate diminua complet dimensiunea mitică a poeziei de început a poetului, întrucât eroii „se înscriu într-un traiect unitar al căutării unui refugiu spiritual"[13, p.153]. Aceştia se caracterizează prin neacceptarea lumii fenomenale, iar Don Quijote nu se defineşte în relație cu Sancho Panza, ci cu moara – întruchipare a himerelor şi mobil al cruciadei sale imaginare. Întrucât în poem apar cele două simboluri: inima, care simbolizează centrul, mişcarea şi moartea care

simbolizează vidul mişcării, tocmai geniul retoric al poetului face ca ele să fie reunite în aceeaşi figură: „*Vezi, Sancho Panza, nobil scutier, / Tu n-ai luptat şi-ai devenit cuier / Dar inima-mi din mine n-o să moară / Cât mai exist-o Moară* "[14, p.57].

La nivelul expresiei, în cadrul poeziei care operează cu cuvinte, M. Sorescu „resuscită capacitatea mitică a verbului"[15, p.120], deoarece viața cotidiană reliefează un substrat mitic, o capacitate ascunsă de a prefața şi conține marea aventură: „*E Sancho Panza, nobil scutier, / Prea bunul şi-ncercatul meu cuier / El dimineața-ntinde o mână / Din somn mă scoate ca din lână. / Atent m-ajută să mă-mbrac, / Întâi c-o platoşă de-oțel, apoi cu una de bumbac: / Să par pe dinafară slab şi moale, /Şi să induc morile în eroare*"[14, p.58].

Eroismul vesel, camuflat, al personajelor soresciene s-ar putea exprima printr-o declarație neaşteptată, dar ea putea „constitui şi preludiul ironic al unei zile obişnuite, de mărunte trăsături, dintr-o experiență oarecare"[15, p.120].

Prin urmare, complexitatea aspectelor cervanteşti, interpretările de text şi de subtext, atât neliniştea existențială cât şi absurdul plutesc în fiecare poem. Toate acestea „ni se dezvăluie cu sinceritate, într-o paletă cu nuanțe multiple şi variate, adesea alunecând una peste alta, poetul reuşind o mare poezie de adâncă tristețe, lucidă şi dură, asupra omului modern"[1, p.105].

Din perspectiva proiecției simbolului quijotesc în literatura română, remarcabilă este atât opera, cât şi figura cunoscutului poet Al. Macedonski, numit de A. Marino, cunoscut cercetător al creației poetului, „cel mai donquijotesc, himeric şi „nebun" dintre marii poeți români"[16, p.14], care a fost un „neconformist ireductibil, aci visător, uneori utopic şi himeric, aci revoltat şi agresiv, aci infatuat şi superb filistin”[16, p.50]. Studiind cu multă scrupulozitate viața poetului, autorul menționează că „în această lume cuminte", „practică", „aşezată" Al. Macedonski „face repede figură de Don Quijote, de tip bizar, chiar ridicol"[16, p.51], deoarece va lupta mereu să-şi impună natura sa sufletească, pentru a o face recunoscută şi apreciată. Motivul e că atât la poetul român, cât şi la eroul spaniol, Don Quijote, visul şi realitatea nu s-au putut concilia niciodată, iar în

consecință cele două planuri au putut doar să alterneze sau să coexiste. Realitatea nu-l satisface pe poet, aceasta fiind o coincidență totală cu eroul cervantesc, ştiind veşnic nevoia să-i opună visul, iluzia, transfigurarea şi utopia. Poetul îşi organizează o lume fictivă de refugiu, ca şi Don Quijote, deşi „în acelaşi timp, el este lucid de faptul că visul său este irealizabil, că realitatea este invincibilă"[16, p.376]. Conflictul dintre vis şi realitate, susține A. Marino, vine din firea sa imaginativă, individualistă şi absolută. Întrucât realitatea nu corespunde idealurilor sale, el tinde s-o înfrumusețeze, iar Don Quijote chiar s-o schimbe, aruncând pe deasupra sa un văl de iluzii. Apoi, Macedonski „este un hedonist, căutând instinctiv plăcerea superioară, aspirând la fericire prin toate fibrele sale"[16, p.376]. Deşi suferința, în opinia poetului, îl înjoseşte pe om şi-l face rău, împrejurările vieții îi sunt ostile, iar plăcerea pe care izbuteşte s-o guste este de scurtă durată şi Macedonski şterge aspectele negative ale existenței sale, salvându-se în „cetatea de vise".

În acelaşi timp, Al. Macedonski, prin întreaga sa conduită socială, se dovedeşte a fi un inadaptabil, un „Don Quijote". Explicația derivă din pătura socială: descins din boierime, sărăcit şi aruncat în mediul burghez, care este detestat şi prin optica artistului, el nu aderă la societatea timpului său, nu se integrează şi n-o acceptă, întocmai ca şi cavalerul spaniol. Atât Al. Macedonski, cât şi Don Quijote nu pot schimba realitatea şi atunci ambii preferă refugiul în vis şi iluzie.

Poetul are limpede conştiința visului pe care-l poartă cu sine şi la care aspiră. El ştie de ce preferă şi trebuie să adopte o astfel de metodă, iar argumentele pe care le invocă în favoarea „visului" au la bază cea mai directă experiență biografică, „care îl îndeamnă să substituie iluzia şi mirajul durităților vieții"[16, p.377].Poetul vede în vis procedeul cel mai direct de transfigurare a urâtului existenței: „*Dormi dulce, - nu te deştepta. / Realitatea, chiar frumoasă, / Pe lângă vis e urâcioasă…/ La bine nu te aştepta, / Căci viața este nemiloasă…/ Dormi dulce, - nu te deştepta*"[17, p.45]. Întrucât impresiile directe ale existenței sale sunt sărace, urâte moral şi fizic, în sufletul zbuciumat al poetului vor năvăli iluziile, foarte abundente la Macedonski. Fiind victimă a duşmăniei contemporanilor, lipsit de posibilitatea realizării aspirațiilor sale, poetul va tinde spre „cetatea idealului", admirabil evocat

în *Noaptea de decembrie*, o expresie vie a chemării spre absolut: „*Spre Meka-l răpeşte credința-voința, / Cetatea preasfântă îl cheamă în ea, / Îi cere simțirea îi cere ființa, / Îi vrea frumusețea-tot sufletu-i vrea- / Din tălpi până-n creştet îi cere ființa*”[18, p.162]. În urma luptei inegale cu realitatea, atât Don Quijote, cât şi Al. Macedonski se vor apăra, preferând perspectiva odihnitoare a mirajului.

Poetului i-ar fi plăcut să ducă o viață „împărătească”, chiar din tinerețe încercând o viață stilizată, pornind de la preferința „societății subțiri”, continuând cu preferințe gastronomice, în necesitatea „hranei rafinate” de gurmand. Atunci când are bani cumpără produse scumpe şi îmbrăcăminte de lux, considerând eleganța vestimentară drept „un simbol al intelectualității”. Întrucât toate acestea îi lipseau frecvent poetului, el le obține pe cale imaginară.

Deci, Macedonski, prin condiția sa socială şi izolare de realitate, îşi păstrează inocența şi naivitatea mult peste hotarele obişnuite ale vârstei. Anume această dispoziție, atât de prielnică poeziei, face însă din el un inapt, un infirm social, incapabil să se orienteze, să cunoască oamenii, să-şi dezvolte intuiția practică. Pentru o astfel de natură realitatea nu poate fi decât ostilă, spinoasă, un prilej de decepții veşnice. Trăind într-o lume imaginară - şi simbolul acestui tip de umanitate este Don Quijote, cu care Macedonski are netăgăduite afinități, menționate anterior, poetul îşi formulează despre viață o imagine falsă, iluzorie, potrivită în totul cu sine, de unde şi surpriza dureroasă a confruntării: „*Eu nu visasem lumea desigur precum este, / şi când mă deştept astăzi s-o văd fără de veste, / îmi vine câteodată să mă ascund, să fug, / Sau singur, fără milă, smintit, să mă distrug, / să nu mai văd lumina din cerul plin de soare, / Şi haina vieții-n zdrențe s-o lepăd în picioare* "[18, p.318].

La bătrânețe, reconstruindu-şi autobiografia sufletească, poetul pare a descoperi că perseverarea sa în iluzie şi visare a constituit o tentativă organică de a depăşi condiția umană, sortită inevitabil eşecului. Poetul realizează încă o dată că destinul său a fost sortit pentru totdeauna unui sens al existenței pe care şi-l defineşte înainte de moarte cu o clarviziune superioară: „*M-am dus departe în lumea cugetării, / Dezgrănițat - am lumile simțirii / Şi desluşit-am fundurile mării, /*

Lăsat-am omul pradă omenirii: / Ghicit-am vieți oriunde e lumină, / Lumină unde cugetul m-atinge, /Dar ce folos ? Tot omul mă învinge; / Numai de el e inima mea plină. / Cărări în van croitu-mi-am prin stele, / Zădarnic zborul în sus mi se tot duce, / Nu le pricep, nu mă pricep nici ele "[17, p.229].

În creația sa Al. Macedonski „caută multă vreme o realitate compensatorie care să-l smulgă nu numai degradantă, dar ireparabil deficitară în raport cu aspirațiile sale"[19, p.195], numind această alternativă „vis" sau somn, sau moarte. În acelaşi timp, „visul ca utopie pură îl incomodează pe Macedonski"[19, p.197], întrucât îl tentează doar în măsura în care vede în este un stimulent al energiei sale constructive. Macedonski se simte prea puternic pentru a accepta condiția eternului visător, deoarece acesta nu acționează şi nu domină.

Poetul încearcă să transfere visul în plan senzorial, confruntându-l cu exaltarea purificatoare. Astfel *Noaptea de mai* poate fi considerată un vis izbăvitor care uită un trecut al crizei. Asemenea virtuți recuperatoare sunt întâlnite şi în poezia *Stepa*: „*În acea sălbătăcie de pustiuri onduloase, / În picioare calc trecutul, corp şi suflet mă cufund, / Uit o viață amărâtă de ultragii sângeroase, / O renaştere întreagă într-un vis tot mai profund*"[17, p.17].

După Al. Macedonski acest vis profilactic este antidotul nevrozei. Nevroza are o semnificație specială, mai exact, poate fi considerată drept antiteza extazului. Pentru poet nevroza mai înseamnă, însă, măruntă şi stearpă agitație a oamenilor, chiar o boală a civilizației ale cărei tensiuni nu au nimic în comun cu energiile naturii. În *Noaptea de mai* poetul scrie: „*Vestalelor, dacă-ntre oameni sunt numai jalnice nevroze, / E cerul încă plin de stele, şi câmpul încă plin de roze, / Şi până astăzi în natură nimica n-a îmbătrânit ... / Iubirea, şi prietenia, dac-au ajuns zădarnicie, / Şi dacă ura şi trădarea vor domni în vecinicie .../ Veniți, priveghetoarea cântă şi liliacul e-nflorit*"[17, p.58].

Rezonanța imaginii quijoteşti poate fi urmărită şi în poezia lui L. Blaga „un poet al misterului cosmic, în care metafizicul se dublează cu un poet însuflețit de aceeaşi tehnică de vizionar în stare de extaz lucind şi în căutarea unor adevăruri superioare ordinii logice, a unor adevăruri de echivalență capabile de a contura

incogniscibilul printr-o rețea de mituri ce-i dezvăluie, dacă nu substanța, măcar configurația"[20, p.132]. Versurile poetului sunt influențate de figura lui Don Quijote şi sunt semnificative în acest sens. L. Blaga se identifică totalmente cu eroul spaniol, care străbate peisajul în compania lui Sancho Panza, conştient de pericole, dar continuându-şi drumul, aşa cum apare în poezia *Don Quijote* din ciclul *Alte poezii.*

Aflându-ne între cele două spații: real şi poetic L. Blaga simte mereu nevoia realului, iar „metaforele cele mai abstracte caută cu sete o bază palpabilă, istoriceşte determinată în spațiu şi timp"[21, p.321]. În poezia *Alean* din ciclul *La curțile dorului* Don Quijote se confesează cu armura alături şi cu mâinile încrucişate pe piept, înfiorat de neliniştea morii de vânt: „*De ceasuri, de zile veghez / Pe-un galben liman portughez. / Cu zalele-alăturea drept, / Cu mâinile cruce pe piept. / Doinind aş privi şapte ani / spre cerul cu miei luizani, / De nu m-ar găsi unde sânt / neliniştea morii de vânt./ De nu aş pieri, supt de-un astru / văzut - nevăzut în albastru*"[22, p.168].

O adâncă şi sinceră tristețe quijotescă ne cuprinde atunci când citim numeroase poezii din ciclul *Paşii Profetului*. În această culegere de poezii sensul mişcării lirice se va schimba, fiindcă poetul va potența de data aceasta impulsurile venite din afară spre sine, despre natura vegetală şi despre un eu ce rămâne deschis şi disponibil, fără impulsuri şi redus la tăcere şi nemişcare, fiind cufundat în materie amorfă. De un profund regret quijotesc este pătrunsă poezia *Dați-mi un trup voi munților*, poetul reflectând despre libertate, un subiect frecvent întâlnit în poezia lui Lucian Blaga, deşi aici vorbeşte doar despre libertatea trupului: „*Numai pe tine te am trecătorul meu trup / flori albe şi roşii, eu nu-ți pun pe frunte şi-n plete, / căci lutul tău alb / mi-e prea strâmt pentru straşnicul suflet ce-l port…*"[22, p.98].

Volumele *Paşii Profetului* şi *La cumpăna apelor* sunt străbătute de note nostalgice ale propriului trecut. Anume această nostalgie îl apropie mult pe L. Blaga de tristul Cavaler, deoarece ambii vor să renască secolul de aur demult apus. În poezia *Lumina de ieri* poetul exclamă: „*Caut, nu ştiu ce caut. Caut / un cer trecut, ajunsul apus. Cât de-aplecată / e fruntea menită-nălțărilor altădată! / Caut, nu ştiu*

ce caut. Subt stele de ieri, / subt trecutele, caut / lumina strânsă pe care - o tot laud"[22, p.145]. Spiritul poetului este suspendat între „cer" şi „pământ", cu fervoarea frântă, între aspirația neîmplinită şi trecutul aureolat ce trăieşte doar în amintire.

Blaga este „poet al sufletului şi nu al luminii exterioare"[23, p.305], menționează T. Vianu, şi dacă poezia sa nu cucereşte prin senzualitatea ei, ea vorbeşte puternic printr-o substanță făcută din cele mai înalte nelinişti din câte pot atinge sufletul omenesc. Aceste frământări, aceste nelinişti ale spiritului uman, atât de bine cunoscute Cavalerului Tristei Figuri, sunt perfect reflectate în poezia *Don Quij*ote din ciclul *Corăbii cu cenuşă*: „*Sancho, vezi tu cum ne duce / un noroc prin țări de piatră? / Caldă-i noaptea ca o vatră. / Şi-am trecut de rea răscruce. / Sancho, vezi în zare semne, / stelele prin țar-albastră / cum te țin pe urma noastră, / stăruind să îndemne ? / Ce zăreşti pe creste –nalte ? / Mori de vânt aripi albe ? / Ori sunt zmeii, năzdrăvanii ? / Ne aşteaptă – ce înfrângeri ? / Sau sunt morile doar îngeri / ce-au căzut din cer prin Spanii* "[22, p.257].

Astfel, L. Blaga a trăit, concomitent, pe mai multe planuri: în reci abstracțiuni ca metafizician; între tăişul conflictelor de idei şi sentimente, ca dramaturg; în lumea suspinului şi arderii, ca poet liric. Aşa se face că „poezia sa e filozofică, filozofia sa e poetică", iar dramaturgia e „filozofică şi patetică în acelaşi timp"[24, p.118]. Natura, atât în poezia, cât şi în filozofia lui Blaga, nu este un obiect estetic, ci constituie doar o chemare întru dezvăluirea unui "mister", care zace înscris îndărătul lucrurilor.

L. Valea, poet şi literat, se drapează şi el după faldurile mantiei cavalerului într-o carte de poeme întitulată *Întoarcerea lui Don Quijote*. Poetul preia metafora lui Don Quijote într-o poezie întitulată *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote*, concepută în timpul aflării poetului în lagărul hidrocentralei de la Bicaz, inclusă apoi în cartea de poeme susnumită: „*Acesta-i Sancho ultimul cuvânt / Al tristului hidalgo de la Mancha: / Un vis poate răni mai greu ca lancea, / Când porți război cu morile de vânt! / Coboară-ntreaga nebuniei panta, / Viața nu-i andante majestuoso- / Spre-aceeaşi Dulcinee din Toboso / Ne duce, orice-am face, Rocinanta*"[25, p.14]. Lui L.

Valea îi este foarte apropiat idealul Cavalerului din la Mancha, şi anume, credința în ceva etern, în „adevărul din afara omului", dezvăluind în continuare: „*Nu te-mbrăca în zale şi-n armură, / Sfârşitul luptei nu e biruința: / Cel mai de preț din lucruri e credința / S-o ai când pleci în mare aventură. /Tot vor pricepe oamenii-ntr-o zi, / Cât de puțin din marea mea strădanie, / Că-n viața fiecăruia-i o Spanie / Şi-o luptă pentru a o cuceri"*, prin cele spuse poetul identificându-se cu Don Quijote, simbolul visătorului care trăieşte în imaginar. Poetul crede în realizarea idealului cavaleresc în viitor şi în încheiere exprimă această idee optimistă: „*Cu bine, Sancho! Poate-n alt eon, / Cu veacuri fără atâtea stele sumbre, / Ne-om răzbuna pe timpul monoton / Şi vom surâde lumii-n chip de umbre*"[25, p.14].

Şi în literatura basarabeană, poeții au fost inspirați în creațiile lor de figura cavalerului Don Quijote. Astfel, în opera lui L. Deleanu, care „ocupă un loc de cinste în literatura, pe care a servit-o cu credință de-a lungul a patru decenii, îmbogățind-o cu opere de reală valoare estetică" [26, p.3], un loc aparte îi revine ciclului de poezii *Săbii peste Spania* din volumul *Glod alb* (1940). În acest ciclu sporeşte mult „unda protestatară", incluzând poezii, „în care palpită compătimirea adâncă pentru victimele tragice ale războiului" [26, p.8]. Versul poetului este muzical, schițând mici poeme de atmosferă, evocând real şi impresionant mici scene de război, a desenat plastic ruinele, conturând peisaje din câteva linii pregnante prezent fiind „Don Quijot din Salamanca brună". Simbolismul în creația poetului basarabean „se autohtonizează vădit, în spiritul poeziei lui Ion Pillat, timpul static, oprit respirând în aer autohton, de provincie, apoi se conjugă cu note sociale vădite: peste întreaga atmosferă de război a Spaniei se proiectează, bunăoară, fantoma Cavalerului Tristei Figuri"[27, p.175]. În poezia *Don Quijote*, poetul precizează prezența acestuia: „*întors din timpuri strâmbe – / cavaler înfrânt, / Don Quijot din Salamanca brună, / luptător cu morile de vânt / trece – călărind o mătrăgună*" [28, p.144].

În universul poetic al lui Liviu Deleanu toate suferă: pământul şi cerul, omul şi arborele: se încruntă zările încenuşate, se ofilesc tinerețile, mor mugurii sub arsura cumplită a măcelului, mor iubirile tinere, stelele se rup din locul lor şi

exploadează peste lume: *„E ceasul sângerărilor cumplite, / când moartea trece vămile albastre .../ Auzi cum sună schijele, iubite, / peste tăcerea cugetelor noastre... / Dacă tunul bubuie întruna - / pentru cine să răsară luna? / Şi dacă curge sânge-n toată țara - / Cui să-şi cânte dragoste ghitara? / N-auzi? Spania geme...*"[28, p.140].

Poezia *Don Quijote* este îmbibată de elemente moderniste, iar simbolul culorilor penetrează întregul text. Astfel, roşul este simbolul sângelui şi atmosfera care-l înconjoară pe Don Quijote este cea a culorii roşii, deci, a Spaniei însângerate. E sânge pe albul visului şi speranței, e sânge pe puritatea dragostei şi a visului: „*Pădurile-s roşcate.../ Pe care drumuri treci / în sângele ce l-au vărsat strămoşii - / zilele sunt roşii, sufletele-s roşii, / Roşu pe ogoare, roşu pe poteci. / Cavaler de treflă, maur furtunatic, / zângănind un pinten – joacă pe jăratic... / ... Şi Don Quijot, arcaş iberic, / apocaliptic spadasin isteric – / Netemut mai zvârle o săgeată / Şi însângerează Spania – toată. / Şi ce e mai roşu decât sângele, / vinul vieții / vărsat în pragul dimineții ? / Ce e mai roşu decât sângele, / macul sălbatic / crescut din jăratic / şi rugina săgeții ? Osul brațului lung / s-a răsucit şi-i ciung. / armele toate s-au frânt pe jumătate. / Iar coiful greu – prin iureşul furtunii- i-a sărit pe tidva lunii. / Şi luna – cap chircit de hun - / râde ca un general nebun*"[28, p.145]. În încheiere, poetul repetă versurile din prima strofă, prin aceasta arătând că idealul Cavalerului este mereu actual, fiecare epocă având don quijoții săi: „*Don Quijot din Salamanca brună se întoarce - călărind o mătrăgună* " [28, p.146].

Citind cu atenție poeziile unui alt poet basarabean L. Damian constatăm cu certitudine că „starea definitorie a eroului e aşteptarea dureroasă, neliniştea lucidă, interogația neistovită"[29, p.7], toate acestea atât de specifice, atât de proprii eroului cervantesc. Eul poetului chiar se identifică cu Don Quijote în poezia *Medicul Guzun*: „*Ca Don Quijote poate este / pornirea mea înverşunată / de a mă bate cu aceste / cornițe care se arată. / Durerea nu-i doar suferință / pe care-o simți în corp la tine. / E lacrimă şi umilință / când să te-asculte n-are cine. / că ai crescut băieți şi fete / şi ai rămas la bătrânețe / uitat şi frânt cu neaua-n plete / şi-n ochi cu pânzele tristeții"* [30, p.110].

Întreaga poezie este pătrunsă de durerea şi neliniştea eroului lui L. Damian, fiind un remediu contra liniştii sterpe a indiferenței, chiar şi contra scepticismului, deoarece el „nu e un sceptic, nici un dezamăgit, el e un frământat" [29, p.8], iar acest aspect îl înrudeşte foarte mult cu Don Quijote. De altfel, poetul basarabean foloseşte pe larg în creația sa numele cavalerului spaniol, dezvăluind tangențele dintre sine şi erou. În poezia dedicată marelui Eminescu „Eminescu şi codrul memoriei" poetul scrie: „*În codru-acest mai cresc mitologii / Pe care amintirea le-a pierdut. / Stejarul, Don Quijotele din vii / Luat-a luna drept un palid scut*"[31, p.63].

Despre memoria eroilor din toate timpurile, care continuă să ne tulbure, şi despre visele noastre zbuciumate poetul scrie: „*Atâtea pagini încă nu sunt scrise / despre acei ce n-au trecut cu vântul / despre-ale noastre zbuciumate vise / pe care nu le-a exprimat cuvântul"*[31, p.63].

Poetul V. Romanciuc este „un organist de speță nouă, care pledează pentru suflet şi credință, pentru suflet şi lumină"[27, p.226]. Totodată, poetul apără firea umană, sufletul strâmtorat de înstrăinare de conjunctură, de discordie, de robotizare. Nu întâmplător în poezia lui sunt prezenți mari personalități: Ion Creangă, M. Eminescu, M. Sadoveanu, dar şi Don Quijote. O poezie de inspirație quijotescă şi factură filozofică este *Din poveștile lui Don Quijote*, unde Cavalerul îl sfătuie pe Sancho: „*Ai grijă, fătul meu Sancho, / Să nu scapi printre sfetnici / vreun bleg – / orbul nu poate fi călăuză / celui cu văzul întreg."* Iar în încheiere, poetul spune*: „Din faşă, se ştie, / nimeni / duşmani nu are. / Între prieteni nu vei ieşi, / scutul să-l porți / la spinare… / Dacă porunci–vei / monument să-ți înalțe / cât eşti în viață, / ai grijă, fătul meu Sancho, / cum cârmuieşti – să nu fii sculptat în gheață*"[33, p.37].

În creația poetului basarabean A. Suceveanu, observăm o schimbare în culegerea de poezii *Arhivele Golgotei* în care are loc o cotitură, o rupere a viziunii în registrul dramatic, întrucât, „îmbrăcat în costum de idalgo medieval, el apare în postura lui Don Quijote, măcinând o făină tragică la morile secolului XX" [27, p.229], un veac modern şi contradictoriu. Impresionat de simbolismul quijotismului:

credință, sacrificiu, năzuință spre ideal A. Suceveanu transpune în poeziile sale aceste calități quijoteşti. În poezia *Hidalgo* are loc contopirea spirituală a poetului cu Don Quijote: *„Sau poate chiar aş inventa zăpada – / O lampă – antarctidă cu fitil, / Iluzia cu piramide-n coadă / să se strecoare-n patul meu, tiptil,*" şi continuă cu versurile: *„Să-mi treci prin piept subțire ca o lance; / Oh, de pe şaua norilor prelins – / Să-ți strig : Eu sunt chiar prințul de la Mance ! / Tu cine eşti; de nu mai stă de nins ?!"* [33, p.61]

Noul Cavaler al Tristei Figuri e cuprins chiar de o tristețe infernală care se infiltrează în toate trăirile. Don Quijote suportă diverse transfigurări devenind chiar morar în poezia *Morarul Don Quijote*, „recalificând" şi dându-i mitului un suflu modern: *„Vine contabilul, intră în mine / Să se convingă dacă mai sânt, / Mă trage-n calcule fără ruşine / Şi îmi confiscă moara de vânt. / Doamne-al iluziilor, vine şi vine / Vremea să-ți macini propriul mormânt, / Să sapi tranşee, să creşti albine, / Să sameni grâul drept în cuvânt. / Se recalifică mitul în grabă, / Din vis se scoate sare şi plumb, / Zăpada albă abia dacă-i albă, / Totul ce-i ieftin moare-acum scump.../, iar cavalerul de altă dată este „morarul de treabă / Care bea votcă, vinde porumb..."* [33, p.61].

În poezia *Inchizitorii morilor de vânt* descoperim un profund sens al noului, care întotdeauna este vânat de „inchizitori", iar morile de vânt cu care luptase Don Quijote apar în poezie ca simbol al libertății, credinței, sacrificiului: „*Lor le mai sună Țarigradu-n oase, / Când se apleacă - a temenea ei sânt / Inchizitorii morilor de vânt / Cu sânge pervertit şi limbi vâscoase. / Ei se ațin la drumuri dinspre arte, / Vânează stele şi le tund chilug, / Şi vorba lor duhneşte a coşciug." În poezie poetul apare în ipostaza unui Don Quijote modern: „Bine-ai venit! – îmi strigă de departe / Când vin la ei din beznă şi din moarte, - /Fă-te comod... Poftim ... ia loc pe rug*"[33, p.37].

În acest volum A. Suceveanu este „poetul unei triple triste ți: una apocaliptică, pe care i-o generează sfârşitul de veac „infernal", una de sorginte bacoviană şi ce-a de a treia sub forma nostalgiei după evul mediu pe care-l vede pur"[27, p.229], evocând-o cu talent în poezia sa.

Aşadar, studiind formele de receptare creatoare a quijotismului în poezia epică şi lirica românească urmărim o prezență largă a acestui fenomen, poeții fiind profund marcați de simbolul persistent al lui Don Quijote, iar romanul lui Cervantes reprezintă o punte peste timp, care uneşte trecutul cu viitorul prin relația profundă pe care o oferă dimensiunea sa, reprezentând atât o parodie şi înnoire a miturilor anterioare, dar şi geneza unui mit esențial al umanității. I. Budai-Deleanu este unul dintre primii creatori români care îl citeşte pe *Don Quijote* cu admirație şi se lasă influențat de el. Chiar de la începutul poemului urmărim o influență directă a romanului cervantin, urmând apoi şi alte elemente comune: declanşarea nebuniei eroilor, datorită lecturii unor cărți cu caracter fantastic, ideea de a porni în lume la bătrânețe în căutare de aventuri. Pregătirile de drum sunt aproape identice, cel puțin ca structură şi problema alegerii scutierilor este foarte asemănătoare. Călătoria lui Beşcherec prin munți reînvie timpul petrecut de Don Quijote prin Sierra Morena, iar aventurile sale cu pisica, stâncile, verdeața pădurilor, luate drept balauri, casa țărănească şi câinii văzuți drept mănăstire fermecată, aflată în puterea zmeilor, amintesc cu haz de luptele lui Don Quijote cu morile de vânt, cu turma de oi, transformate în duşmani periculoşi, cu încăierările de la hanuri, luate drept castele. Am descoperit o serie de analogii dintre roman şi poem, I. Budai-Deleanu respectând modelul până la paralelisme de amănunt.

În timpul aflării sale la Berlin M. Eminescu scrie poemul *Diamantul Nordului*, subîntitulat *Capriccio*, *Utopia lui Don Quijote* sau chiar *Viziunea lui Don Quijote*, ce sugerează noblețea sufletească a personajului, al cărui model poetul l-a găsit întruchipat în eroul spaniol. Deşi nu poate fi vorba de o înrâurire directă a romanului *Don Quijote* asupra poemului, putem afirma că este înrudire de fond, de o afinitate a tendinței spre un ideal, efectuat la un nivel abstract, de „utopie" sau „viziune". Motivele spaniole au fost preluate, probabil, din poemul german *Suleima* (1843) al lui H. B. Eschenburg. I. Pillat a fost impresionat de figura lui Don Quijote, dedicându-i câteve poezii care exemplifică un fragment din roman trecut prin sufletul şi sensibilitatea poetului. În perioada de maturitate creatoare, poetul revine la imaginea eroului spaniol, fiind pătruns de adevărata semnificație a quijotismului,

conferind subtile şi diferite interpretări eroului spaniol. Quijotismul, ca simbol, este reflectat şi în creația poetului român M. Sorescu, chiar în volumul de junețe întitulat *Tinerețea lui Don Quijote*, în care se exprimă pe sine ca eu poetic, căruia i-a dat ca titlu, deci ca egidă, numele proslăvitului hidalgo. În această culegere poetul oferă multiple posibilități interpretative ale romanului, tocmai datorită eterogenității sale, precum şi perspectivelor moderne de înțelegere pe care el le conferă, rămânând şi astăzi o operă deschisă permanent îmbogățită în semnificații prin aporturile şi mentalitatea noilor generații. Din perspectiva proiecției simbolului quijotesc în literatura română, remarcabilă este atât opera, dar şi figura cunoscutului poet Al. Macedonski care a fost un nonconformist, visător, uneori utopic, alteori revoltat şi agresiv. Poetul va lupta mereu ca să-şi impună natura sa sufletească, pentru a o face recunoscută şi apreciată. Atât la poetul român, cât şi la eroul spaniol, Don Quijote, visul şi realitatea nu s-au putut concilia niciodată, iar în consecință cele două planuri au putut doar să alterneze sau să coexiste. Realitatea nu l-a mulțumit pe poet, aceasta fiind o coincidență totală cu eroul cervantesc. Poetul îşi organizează o lume fictivă de refugiu, ca şi Don Quijote, fiind lucid de faptul că visul său este irealizabil, că realitatea este invincibilă. Aceste motive şi-au găsit reflectare în întreaga creație a poetului. Rezonanța imaginii quijoteşti am urmărit-o şi în poezia lui L. Blaga, versurile căruia au fost influențate de figura lui Don Quijote şi sunt semnificative în acest sens. Poetul se identifică totalmente cu eroul spaniol, care străbate peisajul în compania lui Sancho Panza, conştient de pericole, dar continuându-şi drumul, aşa cum apare în unele poezii, iar ciclul *Paşii Profetului* este plin de o tristețe quijotescă. L. Valea se drapează şi el după faldurile mantiei cavalerului într-o carte de poeme întitulată *Întoarcerea lui Don Quijote*, preluând metafora lui Don Quijote în poezia *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote*, identificându-se cu eroul spaniol, simbolul visătorului care trăieşte în imaginar. Poetul crede în realizarea idealului cavaleresc, în încheiere exprimând această idee optimistă.

Şi în literatura basarabeană, poeții au fost inspirați de figura cavalerului Don Quijote. În opera lui L. Deleanu un loc aparte îi revine ciclului de poezii *Săbii peste Spania,* unde versul este muzical, evocând real şi impresionant mici scene de

război, desenând plastic ruinele, conturând peisaje, prezent fiind *Don Quijot din Salamanca brună*, peste întreaga atmosferă de război a Spaniei proiectându-se fantoma Cavalerului Tristei Figuri. În poeziile poetului L. Damian am constatat cu certitudine că starea definitorie a eroului e aşteptarea dureroasă, neliniştea lucidă - toate acestea specificelui Don Quijote. În creația poetului V. Romanciuc sunt prezenți mari personalități: Ion Creangă, M. Eminescu, M. Sadoveanu, dar şi Don Quijote, eroul fiind prezent în poezia de inspirație quijotescă şi factură filozofică *Din poveţile lui Don Quijote*. În culegerea de poezii *Arhivele Golgotei* a lui A. Suceveanu am observat o schimbare, întrucât, punându-şi costumul de idalgo medieval, poetul apare în postura lui Don Quijote, măcinând o făină tragică la morile secolului al XX-lea - un veac modern şi contradictoriu. Impresionat de simbolismul quijotismului: credință, sacrificiu, năzuință spre ideal A. Suceveanu transpune în poeziile sale aceste calități quijoteşti, demonstrând prin aceasta eternitatea lor.

Referințe bibliografice:

1. Freiberg M. *Cervantes în România*. - În: *Studii de literatură universală şi comparată.* - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R.,1971.
2. Peterscu I. Em. *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*. - Cluj Napoca: Dacia, 1974.
3. Budai-Deleanu I. *Țiganiada*, f.78 r., B.A.R., ms. Nr. 2634.
4. Budai-Deleanu I. *Opere. Țiganiada (A); Trei viteji*. - Bucureşti: Minerva, 1975.
5. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1983.
6. Freiberg M. *Motivul Don Quijote în poemul „Trei viteji" al lui I. Budai-Deleanu* În: *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*. - Bucureşti: Editura Academiei. R.S.R., 1970.
7. Pavlicenco S. *Tentația Spaniei*. - Chişinău: Ştiința, 1999.
8. Călinesu G. *Opera lui M. Eminescu*. *vol. I.* - Bucureşti: Minerva, 1976.
9. Eminescu M. *Poezii*. *vol. II*. - Bucureşti: Minerva, 1989.
10. Pillat I. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Cugetarea, 1969.

11. Pillat I. *Poezii*. - Bucureşti: Minerva, 1982.
12. Sorescu M. *Tinereţea lui Don Quijote*. - Bucureşti: Editura tineretului, 1968.
13. Tupan A. M. *Marin Sorescu şi deconstructivismul*. - Craiova: Scrisul Românesc, 1995.
14. Sorescu M. *Poeme*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1965.
15. Andreescu M. *Marin Sorescu. Instantaneu critic*. - Bucureşti: Albatros, 1983.
16. Marino A. *Viaţa lui Alexandru Macedonski*. - Bucureşti: E. P. L., 1966.
17. Macedonski Al. *Opere*. *vol. III.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967.
18. Macedonski Al. *Opere*. *Poezii*. *vol. I.* - Bucureşti: E. P. L., 1966.
19. Dimitriu D. *Grădinile suspendate*. *Poezia lui Alexandru Macedonski*. - Iaşi: Junimea, 1988.
20. Munteanu B. *Panorama literaturii române contemporane*. *vol. I*.- Bucureşti, 1996.
21. Blaga L. *Opere*. – Chişinău: Ştiinţa, 1995.
22. Vianu T. *Poezia lui Lucian Blaga*. - În: Blaga L. *În mare atrecere: Poezii. Teatru.* – Chişinău: Litera, 1997.
23. Bellu P. *Blaga în marea trecere*. - Bucureşti: Eminescu, 1970.
24. Valea L. *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote*. - În: *Literatorul*. - Bucureşti, 1992, N 19.
25. Cibotaru S., Botezatu E. *Liviu Deleanu*. - În: Deleanu L. *Scrieri. vol. I.* - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1976.
26. Cimpoi M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. - Chişinău: Arc, 1997.
27. Deleanu L. *Scrieri. vol. I*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1976.
28. Botezatu E. *Prefaţă*. - În: Damian L. *Scrieri alese*. *vol. I*.- Chişinău: Literatura artistică, 1985.
29. Damian L. *Scrieri alese*. - Chişinău: Literatura artistică, 1985.
30. Damian L. *Poezii şi poeme*. - Chişinău: Literaturara artistică, 1986.
31. Romanciuc V. *Note de provincial*. - Chişinău: Hyperion, 1991.
32. Suceveanu A. *Arhivele Golgotei*. - Chişinău: Hyperion, 1997.

3.2. Semnificația etică a quijotismului în proza românească

Niciodată istoria unui motiv poetic nu ne menține în cadrul unei singure literaturi naționale, întrucât toate marile teme poetice au avut o circulație internațională. Generalizarea operată asupra temelor ne face să găsim o idee literară mai largă. Astfel, privită sub unghiul unei generații mai vaste, tema poetică a „vieții ca teatru" se înrudeşte cu cea a „vieții ca vis", circulând din antichitatea orientală şi greacă, prin întrupările ei medievale, până la *Viața e vis* de Calderón, şi cu tema nebuniei la Sebastian Brandt, la Erasmus şi în *Don Quijote* de Cervantes. Ceea ce este comun tuturor acestor teme e ideea vieții ca iluzie. Teme, idei, procedee aparțin unor serii care străbat în secțiuni orizontale mai multe literaturi. Stabilirea acestor serii ne face să înțelegem mai bine fiecăre dintre operele care se înlănțuiesc în interiorul lor. Fără această deschidere a orizontului, facultatea caracterizării şi aprecierii pierde mult din posibilitățile ei.

După E. Lovinescu „fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri pe care, fără să le fi avut parte, i le acordă generațiile succesive,"[1, p.50], demonstrând funcția variabilă în ordine estetică a tipului Don Quijote. Atunci când ajung la condiția de mit, figurile literaturii îşi verifică pe deplin forța de generalizare şi influență. Ele se alătură atunci personajelor istorice sau legendare, care au fost înregistrate în memoria umanității, sprijină în alte circumstanțe sistemele de referință. Şi „dacă există o dinamică a receptării, există şi o dinamică a recompunerii"[2, p.184], menționează S. Damian, folosind drept exemplu de mituri tipurile lui Oreste, Othello, sau Werther care reapar în alte literaturi în ipostaze noi şi indică atitudini fundamentale în fața vieții.

Deşi pentru romanul modern, metemarfoza în diverse variante a eroilor celebri a ajuns o îndeletnicire frecventă, figurile antichității, ale clasicismului sau ale romantismului trec printr-un proces perpetuu de revitalizare. În urma metamorfozării nu mai pot fi recunoscute miturile în starea lor inițială, ci doar unele afinități cu aspectele lor generalizate.

În proza românească romanul lui Cervantes *Don Quijote* cunoaşte pe parcursul deceniilor un aflux de adaptări, prelucrări, transpuneri, studii, comentarii şi influenţe creatoare, explicabile prin frecventarea tot mai numeroasă şi mai amplă a romanului, alături de alte capodopere ale literaturii universale.

În opera literară de mare valoare originală a prozatorului moldovean C. Hogaş, operă care „e un fel de transpoziţie, până la un punct şi păstrează proporţia cuvenită a marelui roman spaniol”[3, p.25], descoperim un Don Quijote, un călător pribeag ce aspiră la frumuseţea ideală a Carpaţilor. Patima călătoriei solitare în munţii Neamţului şi cea a scrisului sub forma unui jurnal de călătorie, aminteşte, negreşit, de personajul lui Cervantes, Don Quijote de la Mancha, operele celor doi scriitori având şi în stil unele asemănări. Romanul *Pe drumuri de munte*, urmat de *În munţii Neamţului* e povestea umăririi unui ideal - nu de cavalerism rătăcitor, ci de excursionism pribeag. Imaginea scriitorului drumeţ a rămas în memoria contemporanilor, fiind asociată cu imaginea Cavalerului şi a Rocinantei sale. Astfel, „omul uriaş şi calul miniatural intră în posteritate formând un grup sculptural uşor grotesc; un Don Quijote şi o Rocinantă pe fundalul unui Ceahlău vaporos”[4, p.98]. În povestirile sale autorul apare ca un alt Cavaler al Tristei Figuri, iar memorialul său „e un fel de odisee donquijotescă”[3, p.25].

Ca şi Cervantes, C. Hogaş utilizează procedeul călătoriei, deşi scopul călătoriilor celor doi eroi este diferit: „eu şi tânărul meu tovarăş de călătorie ne hotărârăm a merge pe jos peste munţi şi în răgaz, pe la Piatra până la Dorna, lăsând la o parte drumul mare”[5, p.7], explică autorul memorialului *Pe drumuri de munte*, atunci când Don Quijote porneşte în călătorii pentru a schimba lumea, a o face mai bună. Oricum, romanele lui C. Hogaş constituie un moment original în evoluţia prozei româneşti, realizând „expresia literară directă, a emoţiei estetice în raport cu unicitatea naturii moldave şi reflectată în obiectivitatea şi imaginaţia unui poet”[6, p.286].

Călătorul purta o manta lungă şi o pălărie mare, pornit la drum fără să ştie unde se duce, fără un scop bine determinat, decât cel al admirării frumuseţilor şi perfecţiunii naturii, însoţit şi el de un cal şubred, Pisicuţa, toate acestea creând

asemănări cu eroul spaniol. În cugetările sale eroul lui Hogaş exprimă unele aspiraţii şi trăsături comune cu Don Quijote: „... cât e de dulce să ai, din când în când, câte un minut măcar, de sublimă nebunie!”[7, p.75], sau: „ ... de câte ori închipuirea nu întrupează nălucile deşerte ale sufletului”[7, p.78].

Eroul lui C. Hogaş se află în mijlocul naturii, fiind fermecat de ea, iar emoţia călătorului înclină uneori spre tristeţe. Splendoarea naturii mereu tinere contrastează cu efemeritatea omului. Şi această contrastare face ca bucuria să piardă din integritatea ei: „Totul era aşa de încântător, şi eu eram atât de trist”[7, p.79].

Doar când e singur, călătorului i se întâmplă să cadă uneori pe gânduri, fiind însoţit de un amic, adevărat Sancho Panza, în primele sale călătorii, iar rolul Dulcineei din Toboso este atribuit tuturor femeilor întâlnite în cale.

Ca şi în romanul *Don Quijote,* asistăm la dialoguri repezi, groteşti ori hazlii, întotdeauna înviorătoare. În romanul lui Cervantes iscusitul hidalgo se ciondăneşte necontenit cu scutierul Sancho Panza, iar Hogaş se ciondăneşte cu pseudoscutierul lui, un ofiţer fără nume. Urmărim în continuare atât o influenţă a creaţiei cervanteşti, cât şi o parodiere, asistând la un dialog între drumeţii din valea Sabasei, care pare desprins din capodopera lui Cervantes: „Iată-ne, junele şi graţiosul meu faun, sosiţi la locul unde nimfele acestor păduri obişnuiesc a-şi dezvălui, câteodată, comorile lor de graţii; desfăt, deci, cunună de iederă şi lăuruscă ce încinge fabuloasele tale tâmple, leapădă această piele de leu, care acopere jumătate de moale alabastru a corpului tău, aruncă departe bâtul tău încovoiat şi nodoros, şi hai să cercăm, dacă aceste unde de cristal rece şi curgător mai păstrează încă urmele îmbalsamate ale vreunei nimfe sperioase cu sânuri crude şi sălbatice. - Ştii – răspunse el destul de prozaic, aidoma unui Sancho Panza – că nu-mi plac parfumurile; prin urmare hărăzesc mai dinainte nasului dumitale orice soi de miresme ar fi lăsat, în undele acestea de cristal rece şi curgător, nimfele dumitale cu sânuri crude şi sălbatice...”[5, p.115].

În toate acţiunile lui călătorul e un original „ oricât l-au asemuit unii cu un hidalgo român, oricât Pisicuţa lui ar sugera analogii cu celebra Rosinantă

donquijotiană, Hogaş nu poate fi confundat cu nimeni," menționează criticul C. Ciopraga [8, p.119], reuşind să creeze o operă originală.

În *Amintiri dintr-o călătorie* prozatorul stăruie îndeosebi asupra peripețiilor, asupra întâmplărilor petrecute în decursul expediției, punctând amănuntele anecdotice şi pitoreşti. Astfel, ni se descrie un fragment din viața unui țăran, trezit în zori de zi pe prispa care-i servea drept dormitor, la vederea ciudaților drumeți. Aflăm cum, intrigat de îmbrăcămintea lor extravagantă, ajutorul de primar de la Cârcina era cât pe ce să-i lege burduf pe noul „Don Quijote" şi pe tovarăşul său. Facem cunoştință cu un pustnic suspect, ce-şi are sălaşul la Sihla, cu un călugăr sălbatic, de la Năstria, luat la început de cei doi prieteni drept urs, asistăm la ospățul dat de acest călugăr în cinstea musafirilor neaşteptați: sunt ospătați cu „dracul fript" – aşa numesc cei doi cele două pâini negre, pietroase, însoțite de câteva legături de ceapă, ce li se pun înainte. Ştiind că diavolul se înmoaie dacă e stropit cu aghiasmă, excursioniştii udă pâinele cu apă din pârâul din apropiere şi astfel le fac cât de cât utilizabile. La mănăstirea Agapia Nouă, drumeții cunosc o călugăriță neospitalieră, care le mătură păiangenii din tavan pe capete. Tot acolo dau de o maică năpraznică. Aceasta îi ocărăşte pentru că îşi încrustează numele pe zidurile bisericii, fiind un prilej pentru scriitor de a crea un portret grotesc: „N-am văzut în zilele mele față mai urâtă de călugăriță bătrână. Din tot chipul, însă, de stafie, al acestei călugărițe, şi astăzi mi-au rămas, parcă înfipți în inimă, cei doi ochi ai ei, negri, mici şi scânteietori; şi astăzi parcă mă biciuesc peste suflet şuvițele ei de păr sur, care-i atârnau pe toate părțile capului ca nişte şerpi împleticiți în o mie de forme fantastice; şi astăzi rânjeşte, parcă, închipuirii mele îngrozite acea raghilă de dinți galbeni, rari şi ruginiți, prin ale căror strungi ar fi putut intra şi ieşi, în goană, o turmă de oi ... Şi potopul lui Noe n-a avut atâta apă ca să înece sărmana omenire, cât venin s-a revărsat din vorbele-i hodorogite asupra nenorocitului meu cap ... Şi când te gândeşti că tot pe acelaşi drum mersese, poate, cu un ceas mai înainte, sublimii psalmi ai regelui profet ... . Dar pe drumul bătut, cine ar mai fi în stare să deosebească urma cui a trecut?"[5, p.117].

În cea de-a doua parte a memorialului *În munții Neamțului* autorul acordă un spațiu mult mai larg descrierilor, decât în prima. *În munții Neamțului* este „ mai puțin un jurnal de călătorie: cuprinde îndeosebi evocări de peisaje şi, pe alocuri, adevărate pagini de poem. Farmecul acestei scrieri se întemeiază mai cu seamă pe viziunea personală, inedită, a naturii, ce se făureşte în paginile ei”[9, p.149].

În această parte a memorialului Sancho Panza lipseşte, în schimb apare Rosinanta sub înfățişarea unei iepe despre care Hogaş ne asigură că e năzdrăvană. Cei doi drumeți sunt costumați bizar, încât, la apariția lor, pe drumurile satelor şi pretutindeni pe unde umblă, câinii încep să latre întărâtați, oamenii se uită uimiți, făcându-şi cruce, iar copiii o iau la sănătoasa, aceasta făcându-i asemănători cu eroii cervantini.

În tovărăşia Pisicuței şi a gândurilor de vacanță, după bune ceasuri de mers la gebea, călătorul simte nevoia unui popas în ograda unui vechi prieten, care pare a fi un remediu împotriva caniculei, mai ales că drumețul simțea pentru acest popas îndemnuri mai adânci. Intrarea este pe măsura lui Hogaş. Cu gesticulație bogată, evident teatrală, călătorul coboară, ca altădată Don Quijote de pe legendara Rosinantă, şi salutul plin de respect, ar fi semănat a dans de epocă medievă, „dacă oaspetele n-ar fi avut năstruşnica idee de a pătrunde, cu cal cu tot, direct în sufrageria gazdei”[10, p.120].

Călătorul, căzând pradă propriilor gânduri, se lasă purtat la întâmplare de Pisicuța, unicul tovarăş acum, şi doar chipul ruginit al unui paznic de pod îi întrerupe, pentru moment, cugetarea. Amfiteatrul munților pare a-i solicita privirea, iar Bistrița îmbie drumețul în albia ei albastră.

De-acum înainte drumul spre natură echivala cu drumul spre sine şi Hogaş are, din nou, sentimentul deplinei libertăți. Autorul descrie atât vorba caldă, simplă, cu înțelesuri adânci a ciobanilor întâlniți în cale, cât şi nenumăratele lor necazuri – toate acestea compun o imagine reală, sugestivă a vieții rurale. Deseori, atras de grandiosul spectacol al naturii, Hogaş vede, uneori numai în treacăt, oamenii. Pădurile au suflet, munții frunți de piatră, apele sunt vii. Natura e permanent umanizată.

În episodul întâlnirii autorului cu Ion Rusu, cunoscut prin faima sa, scriitorul găseşte forța să-şi prezinte personajul la adevăratele lui dimensiuni umane. Nici urmă de antipatie, ori de portretizare în culori închise. Dimpotrivă, violența personajului, argumentată şi prin datele unei corporalități masive şi a stării „cu chef" explicabilă în apropierea crâşmei se topeşte în fața abilității verbale a drumețului Hogaş, pentru care ghiorlanii de tipul lui Ion Rusu sunt ființe apropiate"[10, p.127].Autorul descrie priveliştea „palatului Rusului", unde cei doi discută, inundată de o vegetație domestică crescută în cea mai liberă neorânduială. În acest spațiu Ion Rusu îşi ducea traiul, asemeni altor munteni săraci, al căror avut umil se consuma deseori în preajma crâşmelor improvizate la răscruce de drumuri.

Natura lui Hogaş este, de fapt, o natură în afara istoriei, unde trăiesc oameni, dar din care lipseşte omenirea, o natură a indivizilor izolați, şi nu a societății umane. După P. Cornea „În Calistrat Hogaş trăieşte un suflet care s-a descotorosit de deprinderile unei îndelungate viețuiri urbane şi şi-a regăsit, în fața spectacolului cosmic, frăgezimea, puritatea, candoarea, subțiate în noi toți prin ereditatea atâtor generații de oameni civilizați"[11, p.393].

Indiscutabil, în creația lui C. Hogaş observăm „mult şi savuros donquijotism", întrucât „Don Quijote, nutrit de lecturi cavalereşti, visa un fabulos eroic, Hogaş, mai puțin alimentat cu clasici, cât setos de instinct de primitivitate, visează fabulosul geologic, era mitică"[12, p.68]. Ca şi eroul lui Cervantes în episodul cu moara, cu turmele de oi, eroul lui C. Hogaş crede a vedea înaintea lui piedici nemaipomenite şi plăceri refuzate muritorilor. Un simplu câine, spre exemplu, devine „o fiară îngrozitoare", ploşnițele sunt aşa de fioros de multe încât eroul ar trebui să aibă „o sută de unghii", spre a-şi putea apăra părțile atacate, iar lupta dintre iapă şi o muscă ia proprții epice, „Atunci Pisicuța sorbea şi îşi umfla pieptul său puternic cu jumătate din atmosfera pământească; iar când aerul astfel sorbit era înapoiat cerului sub forma ruptă şi zguduitoare a unei furtunoase note de trombon, musca țâşnea zăpăcită din narea Pisicuței"[7, p.120].

În aventurile întâmplate, în caracterele şi trăsăturile tipurilor întâlnite în paginile ei, menționa Ion Pillat – această carte atât de românească, poartă totuşi, ca

un semn regesc, influența capodoperei lui Cervantes, deşi, Eugen Lovinescu reducea întreaga artă a lui Calistrat Hogaş la o simplă formulă – homerism. „Prozatorul – susținea Lovinescu – n-a fost contemporanul nostru, ci un homerid din Ciclade ... un aed din faptul lumii”[1, p.49].

Dan Ilie menționa că atât timp cât autorul nu exagerează, procedeul generează savuroase pagini, din care umorul şi ironia nu lipsesc, aceste elemente fiind prezente din abundență în romanul spaniol, acestea înrudindu-se. Anume aceasta îl apropie pe C. Hogaş de stilul lui Cervantes, deşi mijloacele literare folosite de autor „fac parte din recuzita aceluiaşi clasicism academizant”[6, p.77]. Ca şi Cervantes, autorul român foloseşte pe larg hiperbola sau comparația hiperbolică pentru descrieri. Astfel, mătura femeii care îl întâmpină la Agapia este „colosalul măturoi”, mantaua cu care călătoreşte i se pare imensă: cu ea ar fi putut acoperi „întregul nostru emisfer”.

În nuvela *Floricica* din memorialul *În munții Neamțului* în episodul cu procurarea calului de către Tasache, prietenul călătorului, întâlnim mult şi savuros umor: „numai ce-l văd pe Tasache al meu intrând în ogradă şi ducând de dârlogi un soi de dihanie, pe care cu un prisos de bunăvoință ai fi putut-o lua drept cal”[7, p.7], o paralelă directă cu descrierea Rosinantei lui Don Quijote, care era o gloabă costelivă cu un greabăn scheletic, veşnic flămândă şi bătută. Umorul se menține şi în dialogul dintre autor şi prietenul său Tasache Crăcăuanu, care urma să-i cumpere un cal: - „Da ce vrai să fac eu cu mâța asta, bre? - Cu mâța asta? Ai s-o pui pe grăunțe şi pe săceală şi, în două săptămâni, n-ai s-o cunoşti. E o iapă de rasă, din soiul lui popa Gheorghe de la Călugăreni. - Poate e o mâță de soi, măi Tasache! Mi se pare că românul dracului te-a legat la ochi şi în loc de iapă, ți-a vândut o mâță”[7, p.8].

În aceeaşi nuvelă într-un alt episod domnul Georges devora mămăliguță cu brânză şi o făcea să dispară în pântecele său, „întocmai cum o colină de deal ar dispărea în crăpătura adâncă a unui cutremur de pământ”[7, p.31]. De multe ori însă, C. Hogaş se lasă furat de insistența referirilor clasice, şi procedeul devine manieră, „fraza e prolixă, aglomerarea verbală e lipsită de relief, trădând fie dorința

unei „limbuții” pentru a epata, fie superioritatea afişată a profesorului, gata oricând pentru a-şi evedenția prestigiul, să găsească - într-un gest, într-o situație sau în fizionomia unui personaj - episoade din vechile epopei, comparații mitologice şi aforisme, trădând un aer de înțelepciune şi vechime”[13, p.168]. Uneori autorul recurge la citate sau similitudini din operele clasice din dorința de a sublinia contrastul între anumite realități. Mai ales în astfel de cazuri profesorul Hogaş transcrie reacțiile şi gândurile drumețului care, ca un alt Don Quijote, original, nestăpânit, dar hotărât, urmează structural şi literar, pornirile sale de drumeț.

Şi în creația scriitorului român G. Călinescu, depistăm afinități structurale cu personajul cervantin atât de deosebit chiar în structura intimă a personalității autorului, întrucât „ecoul admirativ față de Don Quijote sau însăşi personalitatea donquijotescă a lui G.Călinescu îndrăgostit de tot ce este artă, de tot ce este nobil, frumos, iubind viața, înălțimea ideii, zborurile himerice ale minții, le sesizăm în creația sa”[4, p.104].

Dintre toți scriitorii români, G. Călinescu „este poate cel mai contaminat de patima confruntărilor livreşti”[2, p.185], întrucât volubilitatea parafrazării nu desființează sursele literare inițiale, ci le aşează, prin intermediul reconstruirii, într-o altă perspectivă. Atât gustul, cât şi erudiția autorului explică natura selectării pe care o efectuează de la Ahile la Don Quijote, de la Hamlet la Faust – reacții ce pot fi astfel reunite în profilul arhitectului Ioanide, eroul romanelor *Bietul Ioanide* şi *Scrinul Negru*.

Ioanide este un erou modern, complex şi unitar văzut într-o interacțiune continuă cu mediul înconjurător. Deşi s-ar putea face o paralelă excelentă cu eroul lui Homer, Ahile, în special referindu-ne la aspectul erotic al arhitectului, nu vom insista, însă, asupra acestui aspect, ci ne vom referi la descendența lui Ioanide din Don Quijote, care pare a fi mai convingătoare.

Ioanide, personajul romanelor lui G. Călinescu, este şi el într-o anumită măsură un Don Quijote, un vizionar, dar unul aparte, reprezentativ pentru secolul al XX-lea. El încearcă să se realizeze într-o lume mai evoluată, devenită o forță de constrângere a genului şi de neutralizare a oricăror aspirații înalte. Spre deosebire

de ingeniosul hidalg, acesta nu este un cutezător nebun, care merge orbeşte înainte, afirmând idealurile sale himerice. El nu e decât un „biet" Ionide, învins de societatea în care domină arivismul şi goana după funcţii publice, dar care, „odată cu noile condiţii sociale, părăseşte lumea de vis şi izolarea în care trăieşte, angajându-se activ în realizarea planurilor şi năzuinţelor sale, aşa cum apare ulterior în romanul *Scrinul negru*[4, p.104].

În romanul *Bietul Ioanide* eroul este, ca şi modelul cervantesc, un arhitect însufleţit de măreţe proiecte imposibil de realizat într-o lume mercantilă. Ioanide construieşte, în ciuda tuturor împotrivirilor, fiind concurat de profesorul de beton armat Jean Pomponescu, un monument original, o bazilică prevăzută cu cupolă de sticlă, care este replica îndrăzneaţă, sarcastică, la proiectul conformist al rivalului său „catedrala neamului".

După moartea copiilor săi, trista figură a arhitectului e deseori menţionată. Întâlnindu-l, ascultându-i proiectele himerice, observându-i purtările extravagante, amicii săi îl scot din categoria normalilor, se poartă cu el de parcă ar fi un bolnav. Oamenii îl compătimesc şi îl numesc „bietul Ioanide". Arhitectul trăieşte în felul său dorul unei alte epoci de virtuţi cavalereşti şi nu se poate acomoda deloc obligaţiilor cotidiene, ceea ce îl înrudeşte foarte mult cu Don Quijote. Dacă partenerii săi de conversaţie sunt implicaţi în ocupaţii prozaice, Ioanide rămâne un vizionar. Nici un interes material nu poate fi descifrat în actele arhitectului, care construieşte splendide edificii şi n-are un adăpost al său, care nu face tranzacţii cu oamenii pe care îi desprețuieşte. Ioanide e călăuzit de un simţ al dreptăţii, deşi gesturile lui de solidaritate nu mai au acea amploare spectaculoasă. Nu prin sacrificiu de sine în apărarea aproapelui se remarcă arhitectul, deşi Turghenev „considera această generozitate definitorie pentru Cavelerul de la Mancha"[2, p.168], menţionând că Don Quijote „trăieşte cu toată fiinţa în afara sa, pentru alţii, pentru fraţii lui, pentru nimicirea răului, pentru a frânge forţele duşmănoase ale omenirii - vrăjitori, monştri, într-un cuvânt, pe asupritori"[14,p.9], Cavalerul rămânând fidel idealului său până în ultima clipă, şi e gata să suporte orice.

Ioanide nu este atât de marcat de idealurile etice, fiind adeptul unei justiții raționale, dar abstracte, el se comportă mai mult ca un idealist, fiind prea puțin mişcat de soarta contemporanilor. Doar isteria neiertătoare îl va smulge din pasivitate, sfărâmându-i liniştea căminului. Conceput ca o satiră a lecturilor care tulbură imaginația, în romanul său Cervantes nu-l cruță nici până la urmă de ridicol pe sărmanul cavaler, deşi cu Ioanide G. Călinescu este mult mai indulgent, ferindu-l adesea de situații dezavantajoase.

Atât dăruirea de sine cât şi marea cutezanță sunt primordiale pe tărâmul vocației artistice. Aici „inconformismul lui Ioanide e vădit donquijotesc”[2, p.187], întrucât nu lipsesc gesturile bizare, definitorii Cavlerului de la Mancha, fără tangență cu realitatea imediată.

Nu lipseşte în creația lui G. Călinescu nici scutierul Sancho Panza, acesta fiind identificat uşor cu Gaittany. Chiar din prima pagină, arhitectul îi explică interlocuitorului său, agent al relațiilor moderne, de ce nu poate veni la Saferian. Eschivările lui Ioanide sunt năstruşnice, dar Gaittany nu poate despărți seriosul de glumă. „Nu pot să sufăr, argumentează Ioanide, odăile lui nemăsurate, fumurii, încărcate cu mobile de bric-a-brac. Ce-nseamnă casetoanele alea spoite, pereții zugrăviți în imitație de stil pompeian, draperiile roşii de la fereşti înfoiate şi legate la brâu cu cordoane, ca pe vremea pințesei Matilda?... Şi ce, o să ne dea ceai în aceleaşi ceşti albastre preistorice, a căror porțelană s-a pocit de buzele a nu ştiu câte generații? În materie de ceai nu vreau arheologie, doresc igienă, ceaşcă nouă Rozenhal, fără pretenții de anticărie”[15 ,p.2]. Cu toate aceste explicații Gaittany ştia că lui Ioanide îi plăcea să-l viziteze pe Saferian. Astfel, pe fața lui poate fi citită o expresie de năuceală, îngăduința față de rătăcirile lui de comportament şi, totodată, siguranța de sine neclintită, încrederea că el, Gaittany, ştie cel mai bine ce e de făcut, încredere alimentată de continua reuşită practică. Cu un oportunism organic şi desăvârşit, Gaittany primeşte precaut opiniile incendiare, le raportează la interesele sale şi, deşi îl stimează pe arhitect, nu-l vizitează decât în momente de urgență. Uneori, îl însoțeşte în expedițiile erotice în „Scrinul negru” şi nu-şi poate

stăpâni elogiul pentru performanțele lui Ioanide, dar nu înțelege natura acestor relații sentimentale.

Un alt erou, constructorul Butoiescu, poate fi şi el identificat cu un Sancho Panza serios, poreclit Botticelli, care este şi primul cenzor al proiectelor arhitectului, manifestă o mirare în fața elanurilor retorice ale lui Ioanide. Toate tentativele îndrăznețe ale arhitectului sunt întâmpinate de Butoiescu cu mentalitatea unui tehnician rebel în fața originalității. Fața lui este impenetrabilă, dar din îndelungata conlucrare Ioanide ghiceşte scepticismul organic al adjunctului. Arhitectul prevede refuzul mental al lui Butoiescu, dar nu se poate lipsi de prezența lui, deoarece simte nevoia unei opoziții, chiar timide şi tăcute, care să-l incite să-şi desăvârşească intențiile, aşa cum Don Quijote simțea necesitatea prezenței lui Sancho Panza. Nu întâlneşte însă decât un entuziasm silit, o încântare falsă, sub care se ascunde din nou mila. Întrucât schimbul real de păreri poate fi perfect anticipat, arhitectul nu se mai adresează direct adjunctului său şi duce cu el convorbiri imaginare, ca şi visătorul hidalgo legănat de mişcările calului. Astfel, procesul de quijotizare a lui Sancho Panza - Butoiescu, se produce în roman sporadic şi neconcludent.

În mecanismul relațiilor dintre omul superior şi însoțitorul său se iveşte însă o formă a evlaviei, care transformă treptat admirația în înțelegere. Pentru Ioanide, prietenia e un mijloc de a infuza ideile şi de a verifica puterea lor de circulație. Chiar cu Tudorel, tatăl voise să fie un dascăl cordial, ca să-i transmită fiului pasiunea pentru frumos şi pentru cunoaştere, deoarece „ca şi neobositul hidalgo, arhitectul simte chemarea inițierii”[2, p.189]. Dorința lui este de a crea adepți şi discipoli. Profesorul este în căutarea elevului ideal. Peste tot vrea să obțină o confirmare, o adeziune, nu fiindcă s-ar îndoi de adevărul său, ci pentru că e nerăbdător să-l răspândească. Drama derivă din lipsa de pregătire a mediului, din obstacolele ivite pe parcurs. În jurul lui se află numai ființe corupte de interese meschine, nedemni de marile exaltări. Cei care rămân totuşi lângă el nu sunt, în fond, molipsiți spiritual, n-au harul înțelegerii profunde. Imposibilitatea de a găsi în lumea veche un limbaj adecvat pentru răspândirea ideilor şi a sentimentelor e o

condiție a destinului lui Ioanide ca om şi artist, situație ce îl învecinează şi îl apropie de Don Quijote.

Exemplu de credință necondiționată, recunoaşte ironic Ioanide, poate fi doar câinele Ştolț, singurul Sancho Panza consecvent. E curios cum însă dorința inițierii rămâne abstractă, fiindcă nici un tânăr, nici un discipol nu se află lângă el în *Scrinul negru*.

Imposibilitatea de a comunica e resimțită mai acut de arhitect, care nu iubeşte monologul. Ioanide vine la Saferian din plăcerea de a conversa, iar cu Gaittany face lungi plimbări, prilej aşteptat pentru a-şi expune reflecțiile. Gaittany, pentru o vreme, bunăoară, pare contaminat, emite şi el judecăți fine, adoptă chiar un vocabular adecvat. Dar efectul e de scurtă durată şi se bizuie doar pe forța de subjugare a arhitectului. Astfel, partenerul de discuție îşi aminteşte repede de combinațiile sale practice.

Replicile lui Butoiescu sunt pur verbale. Atunci când îl vizitează acasă, Ioanide descoperă înmărmurit că, din venerație, acesta adunase laolaltă nenumărate obiecte, imitând gusturile arhitectului. Amestecate de-a valma, acestea dădeau senzația haosului. Astfel, fenomenul de quijotizare a lui Sancho Panza, se produce în acest roman haotic, deşi „Butoiescu însuşi, constructorul lui Ioanide, are profunditățile lui, e un Sancho Panza serios, pe lângă un Quijote al arhitecturii, bunul simț, asociat cu imaginația”[16, p.311]. Ioanide, prin urmare, apare în roman un solitar, plasat în rândul inadaptaților ca şi Cavalerul din La Mancha. Arhitectul găseşte un refugiu în actul de creație artistică, iar Don Quijote în lumea sa imaginară.

După S. Damian „de la Cervantes, Shakespeare, Dostoievski, până la Camus sau Faulkner, autorii tragici apelează la tipul „idiotului”, care e, prin forța lucrurilor, scutit de ipocrizie, are voie să pronunțe cuvintele interzise”[2, p.191]. Astfel, cu platoşa ciudățeniei colindă şi Ioanide prin universul obligațiilor sociale. Priveliştea neantului uman, care poate şterge chiar hotarul dintre nebunia simulată şi cea veritabilă, nu clatină totuşi în cele din urmă o anume seninătate funciară a eroului.

Ca să deruteze pe adversari, şi Ioanide poartă o mască a nebuniei. Bufoneria este un mijloc de a păzi meditațiile solitare şi tabieturile de creator. Ea îl absolvă adesea de convenienţe într-un mediu obtuz şi brutal. Nu e mai puțin adevărat că excentricitatea comportării răspunde şi unei înțelegeri specifice despre ceea ce reprezintă arta şi firea artistului. Aerul ceremonios şi enigmatic, poza studiată, emfaza şi repulsiile fac parte dintr-un recital.

Între timp a avut loc un proces de diminuare a patosului eroic. Nu mai sunt trecute sub tăcere toate momentele de slăbiciune. Au sporit punctele de interferență între omul superior şi ambianța înconjurătoare. Fiind integrat în multitudinea relațiilor umane, conceput în veridicitatea amănuntelor, Ioanide renunță la aura hiperbolică, iar opoziția mai verosimilă pe planul realului nu mai este atât de categorică. Urmărim chiar o evoluție a eroului, acesta conştientizând că filozofia sa de viață nu e suficientă pentru a-l apăra de loviturile soartei. Ioanide refuză să mai contempleze şi se interesează de problemele pedagogice, de pericolul mişcării legionare, de direcțiile de polarizare a intelectualității.

De menționat e că „tehnica narațiunii la G. Călinescu aparține realismului”[2, p.194], deoarece cadrul concret istoric este zugrăvit în toate detaliile, iar rațiunea socială a inadaptării se reliefează decisivă. Atât romanul *Bietul Ioanide* cât şi *Scrinul negru* se înscriu în seria romanelor moderne ale secolului al XX-lea, care tratează în primul rând dilemele intelectualului. Eroul judecă, filtrând o experiență a veacurilor pe care o raportează la realitatea stringentă, iar „viziunea lui asupra Amorului, asupra Gloriei, asupra Moralei e marcată în chip vizibil de atitudinea în fața Istoriei”[2, p.194]. Într-o epocă în care revoluțiile şi războaiele determină traiul de fiecare zi al individului, înțelegerea adâncă, lucidă a problemelor sociale echivalează cu o etapă a maturității. Nicicând interpretarea dată evenimentelor politice n-a avut consecințe atât de flagrante. Nu e fără temei alăturarea lui Ioanide de personajele marilor scriitori umanişti contemporani, torturați de ideea înstrăinării omului. Ioanidele este şi el un „străin”, nimerit într-o ordine a rigidității şi a ipocriziei. El nu se poate conforma normelor - conflictul este antitetic, - iar inaderența lui se exprimă în forme specifice.

Şi în romanul lui G. Călinescu *Enigma Otiliei* găsim unele concordanțe cu eroul Don Quijote în persoana ambițiosului tânăr Felix Sima. Acest roman e construit de autor pe două planuri : ca destinul tânărului, care înainte de a-şi face o carieră parcurge criza erotică, şi ca istorie a unei moşteniri. Astfel, adolescentul Felix Sima, absolvent al Liceului Internat din Iaşi, orfan, vine în 1909 la Bucureşti, la unchiul său, Costache Giurgiuveanu, pentru a urma facultatea de medicină. Unchiul său C. Giurgiuveanu, rentier avar, ține în casa sa pe orfana Otilia Mărculescu, cu promisiunea de a o înfia, ca fiind prietena din copilărie a lui Felix, care e răsfățată de moşierul Leonide Pascolopol şi invidiată de toți membrii familiei Tulea, în frunte cu sora lui Costache, Aglae, cu cele două fiice ale lui Simion Tulea, Olimpia şi Aurica, şi cu ginerele, avocat fără profesie, Stănică Rațiu.

Felix este un erou şi un participant activ, o trăsătură comună cu eroul cervantesc, având o fire echilibrată, cu un simț al disciplinei înnăscut, care îl fereşte de excese. Ca şi Don Quijote, care avea un scop clar determinat, Felix e capabil de concentrarea voinței în vederea scopurilor fixate, pregătindu-se serios pentru o carieră universitară strălucită.

După o oarecare timiditate, Felix câştigă în Bucureşti sentimentul valorii personale, fiind un ambițios care vrea să descopere ceva important, să rezolve o dilemă ştiințifică, să contribuie la progresul medicinii. De obicei, tăcut, modest, reținut, el se înflăcărează atunci când vorbeşte despre datoria generației lui de a face o muncă constructivă. Îl irită indiferența altora pentru atitudinile intelectuale, „pentru orice ardență a spiritului ce n-are un scop imediat, terestru”[2, p.139].

Îndrăgostit de Otilia, fiind gelos pe Pascalopol şi incapabil de a lua el însuşi o decizie, distingând între dragostea spirituală şi cea materială, rezistând ispitelor Otiliei şi acceptând grațiile întreținutei unui general bătrân, Georgeta. Felix, ca orice tânăr în formare este inconştient şi labil, iar Otilia, la aceeaşi vârstă, e dezvoltată deplin şi din punct de vedere moral, fiind mai aproape psihologic de Pascalopol. Otilia manifestă o maturitate enigmatică, imprevizibilă, iar în ochii ei mocnesc judecăți despre drumul în societate şi despre el, aceste hotărâri fiind îndelung meditate. Asupra ei autoritatea lui logică, serioasă nu se poate exercita. Otilia se va

căsători cu Pascalopol, rămânând pentru Felix o idee, o imagine inalterabilă a eternului femenin, de altfel ca şi imaginea Dulcineii pentru bravul cavaler Don Quijote.

Lui Felix îi place să plăsmuiască, în solitudine, deopotrivă cu bravul Cavaler, proiecții fantastice ale viitorului, în care rolul lui de ocrotitor şi mântuitor al Otiliei apare capital, iar Pascalopol, mult mai târziu, fiind bătrân, îi va reda libertatea, „spre a păstra şi el numai amintirea fericirii, farmecul unei feminități enigmatice”[16, p.291].

Romanele lui G. Călinescu abundă în elemente caricaturale, care apoi iau formă grotescă, deşi ridicolul nu prinde forme fantastice, de mit, ca la Cervantes. Grotescul se încadrează în universul mic, iar uneori creează o înfiorare cosmică.

O altă încercare de inspirație quijotescă, de data aceasta spirituală şi total deosebită pentru literatura română întâlnim în proza modernistă a lui Jacques G. Costin, în nuveleta *Don Quichotte* din lucrarea *Exerciții pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte.* Prezentând o uşoară parodie a romanului, autorul povesteşte ultima aventură a eroului, postumă, absurdă, de o singură zi, însă tot atât de fantastică şi de neizbutită. În zorii unei zile de sărbătoare, plictisit de inacțiune, Don Quijote dispare de pe soclul monumental din piața Argamasilla, în dorința de a-şi scrie singur epopeea, având deja experiența greşelilor trecute. „Era travestit într-un costum național, potrivit după împrejurări şi călărea un catâr strâns tare în şea, astfel că putea trece drept un piccadores de închiriat pentru luptele cu tauri”, hotărât să nu-l mai ia pe Sancho, întrucât nu avea „nici o poftă să-şi trăiască încă odată povestea atât de cunoscută”, iar scutierul „în fond nu i-a fost de nici un folos”[17, p.139]. Dar apariția fantomatică a ducelui de Bejar îi opreşte avântul generos, impunându-l să-şi reia ținuta istorică de altă dată, observând: „Eroii nu se travestesc. Ia aminte cavelere de la Mancha. Suntem toți la locurile noastre, în proporțiile ce ni se cuvin. Tovarăşul tău Sancho Panza şi frumoasa Dulcinea de Toboso şi-au primit drepturile renumelui în culori nepieritoare... Tu, singur, eşti o glorie de piață publică. Faima ta e deasupra noastră, a tuturor, dar şi răspunderea te apasă în aceeaşi măsură”[17, p.167]. Don Quijote a ascultat lungul apel în tăcere,

aplecând uşor capul, „ca sub povara unei dureri inexprimabile”, deşi era turnat în bronzul cel mai plin. Apoi o lacrimă mare îi alunecă pe față şi doar „o picătură imperceptibilă, aproape solidă , de sare şi de afecțiune”[17, p.170] se opri la sfârşitul drumului străbătut. Copleşit de cele auzite, eroul s-a apropiat de bibliotecă şi a urmat întocmai recomandările ducelui de Bejar, identificând costumul „după datele cele vrednice”. Astfel, atât stilul vioi, paradoxul cât şi ironia subtilă se întrevad prin pătrunderea sensului adânc al romanului *Don Quijote*.

Emoționat de figura lui Don Quijote, M. Sorescu se lasă influențat de acesta şi în romanul *Trei dinți din față*, după volumul *Tinerețea lui Don Quijote*, deoarece complexitatea aspectelor cervanteşti, neliniştea existențială, absurdul îl preocupă pe poet. De menționat e că „universul sorescian posedă o realitate butaforică, concret - cerebrată, şi o foame devoratoare de spațiu”[18, p.20], întrucât orice peisaj, împrumutat din real, poate fi zămislit şi renegat prin magia laică a gândirii sale paradoxale. Ceea ce conferă însă unitate parcelelor disperse este tiparul inconfundabil al gândirii, spiritul sorescian, indiferent de decor şi substanță lingvistică.

Romanul *Trei dinți din față* a rezultat un roman ironic, cu o epică bogată, deloc tentant de complicațiile şi răsucirile analizei psihologice, un roman dinamic, fluent, „deşi obositor de spiritual, disimulând sub acest înveliş strălucitor, o problematică gravă”[18, p.27]. În centrul intrigii stau aluziile la romanul cavaleresc medieval, cu bravi cavaleri „fără frică şi fără pată”, de altfel, cum îl cunoaştem pe neînfricatul Don Quijote, aceştea fiind apărători ai cauzei binelui în lume.

Autorul cunoaşte mai multe despre personajele sale, decât include în volum, evitând conştient explicația ambiguităților în interpretarea unor gesturi. Plenitudinea vieții nu poate fi captată, ar putea suna concluzia sa justificatoare, referindu-se la jocurile de lumini ale imaginii, incertitudinea optică.

Olga, eroina romanului, îl iubeşte pe Val, dar îl părăseşte fără nici o motivație rezonabilă şi se lasă sedusă de un banal cuceritor de provincie. Încercarea ei de sinucidere, escapada la Cluj cu Nucu Constantiniu sunt fapte care decurg unul din

altul. Romancierul se abține de la procedura analizei psihologice, rămânând doar la stadiul contemplativ.

Eroul principal, Val Tomița, este geniul, surprins de prozator în perioada anterioară exploziei creatoare, constituind, astfel, o materializatoare a speranței rămasă neîmplinită. Ca şi Don Quijote, eroul sorescian are planuri grozave de viitor, trăieşte în lumea imaginară a artei, dar ezită să acționeze. Chiar Olga spune într-un dialog: „Vorbeşti mereu de lucruri colosale, ai planurile cele mai fantastice, şi când e să faci într-adevăr ceva...schimbi proiectul cu altul şi mai aiurit”[19, p.15].

Val este exmatriculat de la Facultatea de arte plastice, fiindcă, sub titlul *Prințesa Balița, lăptăreasa*, expuse imaginea unei descendente de viță nobilă care exercita într-adevăr, profesia respectivă. Tânărul sculptor lucrează apoi într-un atelier de fabricare a păpuşilor. În funcția de director este numit soțul femeii iubite. Iubita însă îl părăseşte, misterios şi irevocabil, în favoarea unui aventurier meschin. Toate gesturile îl trădează şi se întorc împotriva sa. Singura sculptură pe care o execută este bustul Olgăi, modelat în lut.

Toată viața lui Val este un cumul de eşecuri, ori, poate, un cumul al loviturilor primite. Într-un moment de criză Tudor încearcă să-l încurajeze: „La vârsta ta, ai realizat ceva foarte important. Ți-ai ales drumul, nene, ai reuşit să te descoperi, ți-e limpede ce ai de făcut! Nu-ți rămâne decât să te pui pe treabă”[19, p.355], adică să acționeze, întrucât toată lumea crede în talentul său, iar peste câțiva ani va ajunge un nume. Dar o moarte precoce şi neobişnuită pecetlueşte un destin ieşit din comun: el dispare în timpul unei delegații în Delta Dunării. Asupra înecului său plutesc bănuielile tragice, deşi se pare că ipoteza sinuciderii este cea mai verosimilă.

Olga este o apariție miraculoasă, o femeie cu părul lung până-n pământ, o frumoasă de poveste a cărei viață e plină de nefericire: părinții morți în bombardament, un soț mult mai vârstnic şi obuz, o fugă debusolată în căutarea echilibrului sentimental.

Cei doi îndrăgostiți Val şi Olga discută despre libertatea umană într-o noapte, în parc, în plină desfăşurare a poveştii de dragoste. Val fiind un spirit mândru şi

neîncătuşat menționează: „Nu, dragă, oamenii trebuie să vorbească mereu deschis ... procesul cunoaşterii e dramatic în sine şi dacă ne ferim să-l apucăm direct, ca pe un şarpe zvârcolindu-se, dacă ne eschivăm să gândim, atunci suntem nişte indivizi pierduți. Eu mă feresc de tine, tu de mine, celălalt de noi amândoi, ce-ar fi asta ? ... Am ajunge nişte oameni care se tem de umbra lor, nişte alienați ..."[19, p.490]. Astfel, eroul lui M. Sorescu ca şi eroul lui Cervantes este lovit tocmai fiindcă nu ştie să se apere de perfidie şi luptă deschis. Chiar într-un vis, Tudor îl vede astfel : „ Lui Val îi picaseră trei dinți din față, ca la un meci de box când adversarul îți speculează un moment de neatenție, şi te izbeşte cu toată puterea peste gură. Momentele de neatenție la Val se țineau lanț, el putea fi pocnit cu toată forța, pentru că nu se apăra, nu-şi apăra nici măcar fața, şi râdea tot timpul"[19, p.490]. Acest râs simbolic, este doar o formă de manifestare a vitalității şi a deschiderii încrezătoare în viață. El însoțeşte emblematic personajele „luminoase ale cărții, cei „trei dinți din față". Dar râsul este o expresie a vulnerabilității, fiindcă deschiderea înseamnă şi uitare de sine, înseamnă părăsirea armelor.

Autorul se joacă de-a moartea cu personajele sale, iar farsa jucată de destinul Olgăi e doar una din înscenările macabre. Singurul sacrificat este Val. În rest, poate fi creată chiar o catalogare a morților ratate: Tudor se lasă cuprins de voluptatea morții, băgându-şi capul într-un butoi cu apă. Înainte de a se produce asfixierea, peştele care se află în lichid îl izbeşte energic în cap, redându-l vieții. Nucu Constantiniu plonjează de la etaj la etaj cu o umbrelă de damă deschisă ca paraşuta, în cursul unei aventuri amoroase. Tot el este superficial înjunghiat de Şandru, dar cuțitul realizează doar tăierea apendicelui.

Toate aceste preludii ale finalului sunt în fond o exprimare metaforică, deoarece „ca nişte metafore obsedante, dilatări dramatice ale unor momente minore, nedecisive în viața personajelor, farse macabre apar ca o răzvrătire împotriva banalității şi o înnobilare a ei"[18, p.27]. Autorul romanului formulează aici universul compensatoriu al irealului, în care scriitorul se joacă, transformând în poveste latențele şi virtualitățile, trăirile comprimate sau cenzurate de luciditate şi bun - simț.

Un alt membru al grupului, coleg de cameră cu Val, este Tudor Frățilă, ziarist la un jurnal din capitală. Materialele scrise de acesta, tocmai datorită lipsei de rigiditate şi supunere cuminte față de tipar şi convenție, îl aduc în situația de a fi îndepărtat din redacție şi din viața socială. La întoarcere, aureola sa literară îl aşteaptă, deja conturată, fiindcă reportajul care îi pricinuise excluderea devenise, grație prietenului său Andrian Ploscaru, o nuvelă publicată sub pseudonim şi remarcată elogios de public şi critici. Deşi în ipostaza sentimentală este şi el ghinionist, un tras pe sfoară, acest personaj degajă o mare ingenuitate care îi dă farmec, ca şi lui Val, întrucât „laturile patetice ale întâmplărilor nu apar la lectură naiv şi tezit pregnante, modalitatea relatării fiind apăsat desolemnizată, antipatetică, cuvintele având intonația de falset a parodiei”[18, p.32].

Al treilea locatar al camerei şi al treilea pretext al romanului, Adrian Ploscaru, este singurul care beneficiază de o viață aşezată, fiind pentru prietenii săi o oază. El este ziarist şi poet fără volum, ardelean de loc, atent la aspectul vestimentar, preocupat de o posibilă afecțiune lunatică, ironic şi sobru, va fi adus în albia unei existențe normale, medii. Boemul şi poetul dezordonat, care-şi risipeşte foile scrise cu o suverană nepăsare, devine un domestic, tată a doi gemeni, soț al unei gospodine desăvârşite, dactilografă şi studentă la fără frecvență. Deşi lovitura piezişă a sorții nu-l ocoleşte nici pe el, însă nu-i provoacă răni grave. Un excavator răstoarnă o cupă de pământ peste tânărul ziarist, fără să-l deterioreze fizic, însă, trece printr-o sinistră acțiune a îngropării de viu.

Şandru, soțul abandonat al Olgăi, întruneşte în figura sa de arivist specializat în post de director, având însuşiri de bufon sentimental, cu intuiție a situației şi agerime activă, fiind, în fond, un ignorant. Când Nucu Constantiniu vorbeşte despre maeştrii flamanzi, Şandru întreabă: „- Cine sunt aceştia?” Dar după zâmbetul întins al lui Val, continuă: „Flamanzi, vasăzică... flămânzi - rânji el”[19, p.339].

Nucu Constantiniu, un alt erou, este un Don Juan parodic, pentru acesta fiind caracteristic faptul că succesele sale erotice îl iau oarecum prin surprindere, sunt un dar al sorții, nu al propriei seducții. Atât orgolioasa Diana, cât şi dificila Olga cedează în fața mediocrului cuceritor, deşi „în raporturile dintre personaje, figura sa

bonomă şi clară, prin deturnările pe care le produce în dirijarea vocației sentimentale feminine, introduce accentul comic şi secondat pe care îl creează prezența lui Sancho Panza lângă Don Quijote”[18, p.33]. Nucu Constantiniu primeşte pasiv, dar cu brațele deschise, pe iubitele celorlalți care se agață de el, preferând prezența sa lemnoasă, inertă spiritual, tumultului sufletesc al altor adoratori.

Scriitorul basarabean Ion Druță este un liric, iar „formula lirismului său narativ ar putea duce gândul la sămănătorism”[20, p.197]. În creația lui Ion Druță tragismul acestui univers capătă valori simbolice, deşi acest simbolism este, aici, de structură evident mitică. Deşi se alimentează, faptologic, din universul rural, creația lui Ion Druță este pătrunsă de toate neliniştile omului secolului al XX-lea, menționează criticul M. Cimpoi, fiind astfel, puternic marcată existențial. Trăind într-o lume în care temeiurile etice s-au clătinat, eroii săi caută în mod frecvent salvarea prin sacru. La scriitorul basarabean „nu există, de fapt, eroi, ci un singur erou aflat mereu în căutarea absolutului”[21, p.5], anume această trăsătură îl înrudeşte mult cu eroul cervantesc, Don Quijote.

Coroana prozei de inspirație rurală a lui Ion Druță este, neîndoielnic, *Povara bunătății noastre*, romanul care sintetizează caracteristicile celorlalte opere, de acelaşi tip ale autorului, aşa cum „Nistrul adună în apa sa râurile basarabene”[22, p.63].

De altfel, spațiul cuprins în narațiune e chiar pe Nistru. Reîntors, în timpul primului război mondial de pe îndepărtate meleaguri estice, Onache Cărăbuş trece Nistrul înotând, primăvara, printre blocuri de gheață, spre a se aşeza în Ciutura, satul său, văzut de pe malul celălalt. Aici va străbate întreaga istorie contemporană intrată în viața lui: prin momentul reocupării Basarabiei de către ruşi, purtând în acel moment haina militară românească, dincolo de Prut, concentrat, prin pierderea băieților, în cel de-al doilea război mondial, prin reintegrarea ținutului în imperiul bolşevic, aici îşi poartă bătrânețea şi, în cele din urmă, răposează întru Domnul.

Viața eroului druțian Onache Cărăbuş, nu este una liniară şi monotonă ca, de altfel, şi viața lui Don Quijote, ci una „confundată cu istoria, cu teroarea la care

supune ea în mod tradițional Basarabia, această viață o scapă de vagul ontologic şi se umple de real, modelându-se prin rezistență, prin recursul la argumentul etic”[21, p.14].

Eroul principal nu este un ins deosebit prin el însuşi, nu este un erou de baladă, deşi romanul lui Ion Druță are un caracter „baladesc”. El este un om obişnuit, nimic nu-l singularizează şi nu-l ridică deasupra altor țărani, nu are nimic straniu şi nici monumental, doar „povara bunătății” e, poate mai mare la el decât la alții, atârnă mai greu”[22, p.65]. Dar spre deosebire de prietenul din tinerețe, Haralambie, el, Onache Cărăbuş nu râvneşte la nimic din ce nu-i al său, nu dă, în nici o împrejurare, dovadă de lăcomie, refuză chiar a primi, dacă i se oferă, ceea ce că nu i se cuvine. Această trăsătură îl apropie mult de Don Quijote, care e la fel de cinstit şi onest. Pentru Onache, cadrul ideal de existență nu-i nici capitalismul, nici socialismul, el încearcă, asemenea lui Don Quijote, să-şi întemeieze, în orice context social şi indiferent de timpul istoric, un spațiu securizant propriu, oricât de precar, şi acesta devine un simbol al permanenței. Eroul înțelege a trăi cu dreptate şi se bazează pe propriile puteri în luptă, ceea ce-l apropie de Don Quijote. Ca şi bravul Cavaler, Cărăbuş ura nedreptatea, oriunde şi oricând i-ar fi răsărit în cale: „nedreptatea făcea din el ostaş într-o singură clipă, chemându-l sub steagul nedreptății, drept care omul îşi coboară mâinile ce stăteau adunate cruce la piept”[23, p.89].

Timpul lui Onache Cărăbuş este, în lumina etnosului şi al tradiției, timpul lui individual, şi nu-i pasă de timpul etern, deşi „acest mod de a converti realul, de a-l remodela, astfel ca să trăiască prin eul său într-un chip mitico-magic este datul ontologic esențial al sufletului țărănesc”[21, p.15], şi o paralelă grăitoare cu tradiția cavalerească.

Fiind înțelept, Onache Cărăbuş refuză schimbarea, intuindu-i pericolul deformat. El continuă să cultive în ograda lui păpuşoiul, deşi alții l-au abandonat. În conversație cu fiica sa Nuța, bătrânul îi demonstrează: „Păpuşoii au fost aceia care au venit de fiecare dată atunci când ne lovea soarta ... . Păpuşoii din ogradă sunt singurele mele neamuri care mi-au mai rămas. Şi atunci când îi seamăn, şi atunci

când îi părăsesc, şi atunci când îi secer, şi atunci când îi curăț, când îi dezghioc, când îi macin – eu sunt veşnic printre neamurile mele”[23, p.336].

Un alt simbol al dăinuirii este şi cățeaua Molda care îl însoțeşte pe Onache Cărăbuş pe tot parcursul existenței sale pământeşti. A venit, nechemată, din depărtări şi s-a contopit cu câmpia, cu focul, cu fluviul, ivindu-se, mereu, de câte ori vremurile s-au asprit, mângâindu-l pe om şi veghindu-i restriştea ca şi bucuria. Oricând i s-a părut că se rătăceşte, fiind chemată „Molda ... a ... a” – aceasta a apărut parcă din neant, vestindu-l că toate rămân şi curg la fel în ciuda tuturor schimbărilor timpului.

Sfârşitul lui Onache Cărăbuş capătă ca şi viața lui întreagă de țăran înțelept, dimensiune simbolică. E mitul dăinuirii unui neam prin firea, comportamentul şi codul său moral. Alte personaje din roman doar îi subliniază măreția-i bravă. Şi soția lui Tincuța, şi fiica Nuța, şi ginerele său Mircea, şi vecinul Haralambie, - toți aceştia, cu o personalitate bine rotunjită, întregesc o lume cu reliefuri bine desenate. Dar, „deasupra tuturora se ridică, asemenea unui lujer puternic, Onache, întruchiparea țăranului basarabean care ştie să rezişte furtunilor sorții, mândru, înțelept, mereu cu zîmbetul şi cu zicala care povățuieşte şi îndeamnă”[20, p.198]. E o încurajare a firii şi a sorții.

O atenție deosebită merită şi romanul scriitorului basarabean Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*, unde Radu Negrescu este „un erou memorabil, proiectat pe fundalul unui mediu sătesc dominat de ignoranța, lâncezeala socială, frazeologie goală, prostie, ipocrizie”[24, p.184]. Inițial eroul îmbrăcă masca unui „Don Quijote” al satului basarabean, dar apoi se vindecă de romantism, lasă în pace morile de vânt, fiind în aşteptarea „marelui semnal” - invitația la aspirantură, la oraş. Anume aceasta, în opinia lui Radu Negrescu, este singura alternativă de evadare din acest mediu „afectat de idioțenie, mediocritate, rutină şi obtuzitate”[24, p.184].

Creația lui A. Busuioc continuă să rămână în multe privințe un exemplu, întrucât autorul a ştiut să mânuiască cu atâta dezinvoltură ironia, umorul, sarcasmul, a utilizat un limbaj şi un vocabular atât de îngrijite şi atât de româneşti. „Replica

imediată, - menționează Ion Ciocanu, altfel zis spontană, firească, cu atât mai impresionantă, comentariul umoristic succint şi hazos, provenit din învăluirea banalităților în haine alese, în expresii neaşteptat de bogate în seve de gândire profundă, care desființează banalitățile în cauză prin punerea lor măiestrită în fața unor aprercieri înalte şi serioase, concluzia etică ce trădează lipsa de vigoare sau chiar de sens a afirmației care de altfel putea trece drept adevăr şi alte instrumente de lucru ale „veselului" Aureliu Busuioc ne sunt cunoscute bine din viață, din participările sale vii, sclipitoare, tonifiante la dialoguri şi discuții orale, dar şi din operele scriitorului"[25, p.114].

Debutul în proza lui A. Busuioc prin romanul *Singur în fața dragostei* a demonstrat talentul epic al poetului „înscriindu-se în proza din anii 60 ca una din realizările cele mai originale şi rămânând până astăzi o lucrare unică în felul ei"[26, p.343]. Fără a subaprecia alte calități literare ale romanului, apreciate la justa lor valoare de critică la timpul său, se poate menționa, fără teama de a exagera că succesul lui mare la cititori s-a datorat înainte de toate eroului central Radu Negrescu, chipul căruia s-a impus atenției generale atât prin trăsăturile individuale de caracter ce dădeau la iveală o personalitate cu adevărat revelatorie, cât şi prin faptul că el prezenta un tip de erou neobişnuit. După V. Coroban „Confesiunea eroului principal, Radu Negrescu, poate scandaliza pe unii critici familiarizați cu tiparele comune ale teoriilor eroului pozitiv şi ale conflictului"[27, p.202], iar Negrescu este un antierou, în raport cu ce ne-am obişnuit să calificăm drept erou, fie pozitiv, fie negativ. Comportamentul său se deosebeşte vădit de cel al eroilor pozitivi din alte proze. El este sceptic şi anume aceasta îi dă posibilitate eroului să aibă plăcerea de a fi paradoxal, de a se avânta în sfera ideilor şi de a le discuta.

Dar un antierou este şi Don Quijote al lui Cervantes, un antierou cu dublu sens: de parodie a idealului fantezist de erou din romanele cavalereşti, dar şi de antipod al „bunului simț" inerent spiritului burghez în afirmare, pentru care pragmatismul devine temelia filosofiei sale a vieții. „Antieroul ia naştere, de obicei, în anumite momente de cotitură ale procesului literar, dând expresie necesității unui concept de erou într-o formă negativă, deoarece negarea vechiului este prima formă

de afirmare a noului, ce nu şi-a dobândit încă o conştiință de sine pozitivă. De aceea antieroul nu poate fi identificat nici cu eroul pozitiv, ceea ce poate duce la tratări eronate ale conținutului ideatico-artistic al chipului, când negativismul antieroului este înțeles ca o expresie a mesajului auctorial" menționează A. Gavrilov [27, p.346].

Romanul *Singur în fața dragostei* este o expresie preponderent ironică, până la urmă nelipsită de gravitatea necesară, a vieții unui colectiv de pedagogi în care pe neaşteptate vine un profesor nou, inteligent, capabil să introducă un minim de aer proaspăt în activitatea întregii şcoli. Autorul îl prezintă pe Radu Negrescu drept tânăr venit în sat nu din îndemnul inimii, ci mai mult din ambiție: pentru a afla un refugiu provizoriu. Astfel, prin personalitatea complexă a lui Radu Negrescu, romanul îşi propune să răspundă la cea mai donquijotescă întrebare: face oare să te pui de-a curmezişul nedreptăților, să te zbați, să lupți şi până la urmă să învingi ? Vom încerca în continuare să răspundem.

Rămânând la vârsta de doisprezece ani fără de părinți, Radu e crescut şi educat de mătuşa lui, care-l consideră un copil „excepțional", ferindu-l de „orice atingere, de orice contact cu restul lumii". Spre sfârşitul studenției Radu se vede eliberat de tutela mătuşii, întrucât aceasta moare, şi, fără să stea mult pe gânduri, se hotărî să dea mâna cu viața. S-a îndrăgostit de Lida, o tânără cu un trecut nu prea vrednic, şi, orbit de focul primei patimi, se căsătoreşte cu ea. Dar marea fericire a durat prea puțin. După primul obstacol întâlnit, „greşeala" săvârşită de Radu, creşte în ochii lui până la proporțiile unei catastrofe, ale unei drame, care va determina marea cotitură în tot ce va face şi ce va gândi ulterior eroul central. Mândru şi ambițios Radu nu se poate împăca cu amorul propriu „terfelit, jignit, lezat" şi hotărî să-şi părăsească soția, plecând din Chişinău în semn de răzbunare, în Recea-Veche, unde urma să lucreze doi ani.

Nimerind într-o şcoală, unde lucrurile nu sunt puse tocmai bine, Radu a vrut la început să se opună : „Şi eu l-am jucat pe Don Quijote la început"[28, p.83], se justifică el în fața Vioricăi, dar curând se resemnase, va ezita, nu se va lua la luptă cu nedreptatea, întrucât e de părerea că nu are nici un rost să participe activ la viața

şcolii, cu atât mai mult să lupte cu directorul Spânu, deoarece e pe „punctul de a fugi” din această şcoală, „nu-i el prostul cela!”, are el „lupta” lui : „marele semnal”. Acesta a fost primul semn al parodiei, ca şi *Don Quijote*, considerat parodie a romanelor cavalereşti medievale, în romanul „Singur în fața dragostei” autorul parodiază procesul de instruire şi educație în şcoală, unde totul era prezentat superficial, formal, uneori chiar eronat. Din păcate, parodia nu ți-a pierdut din actualitate. Lucrurile se schimbă, însă, odată cu venirea Vioricăi, întrucât tânăra învățătoare îşi dă seama de elementul nou, care determină structura morală a omului, de obligativitatea fiecăruia de a nu rămâne nepăsător la tot ce are loc în viață.

Venind la şcoala sătească fără intenții mari şi iluzii naive, de fapt, Radu Negrescu evadase dintr-o lume în care nu se simțea prea bine, din cauza relațiilor sale cu soția Lida, aidoma lui Don Quijote care evadase dintr-o lume reală, întrucît n-o accepta. Deşi Radu Negrescu este un om bogat sufleteşte, un intelectual, posedă o reală capacitate de a se autoanaliza, spre deosebire de Don Quijote, care este un luptător şi care acționează, eroul lui A.Busuioc este mult mai pasiv, şi „fiind sceptic şi cinic n-are o concepție unitară despre lume”[27, p.205], Viorica explicându-i. „Scepticismul dumitale nu construieşte. E indiferența care aprobă în fond”[28, p.63]. Drama lui Radu Negrescu constă în lipsa unui ideal şi a unui scop bine determinat în viață, spre deosebire de Don Quijote, care ştie exact ce are de făcut.

În urma unor experiențe negative, eroul lui A. Busuioc s-a deziluzionat, ajungând la concluzia că „viața e luptă”[28, p.63], iar oamenii se împart în buni şi răi: cei buni fac experiență pe ei înşişi, ard în laboratoare, vin la țară să ridice şi pe alții, să le deschidă ochii, cei răi frecventează teatrele şi restaurantele, dictează gusturi, călătoresc, au locuri calde, se îngraşă şi se plodesc. Atunci Viorica, care este o luptătoare, deci, un „Don Quijote”, îi reproşează: „Cei buni luptă, dumneata meditezi. Cei buni învinq, dumneata filozofezi şi cedezi comod în fața celor mai mărunte obstacole! Mi se pare mie c-o faci doar pe teribilul şi vrei să sperii lumea cu orice chip”[28, p.64].

Scepticismul lui Radu Negrescu poate fi explicat şi prin prisma biografiei sale, iar o asemenea comportare este „într-o anumită măsură naivă" pentru un erou cu „universul intelectual al lui Radu"[29, p.181], susține criticul M. Dolgan.

Atunci când Negrescu vorbeşte cu toată seriozitatea despre rostul vieții, despre poezie, mituri el se transformă în „erou de facеție" (de la latinescul facetial – glumă, umor, în italiană fax – făclie, flacără - specie literară umoristică, nuvelă sau anecdotă cu final surprinzător, spiritual), iar speculațiile lui metafizice despre unele valori universale ale artei devin ridicole, în aceeaşi măsură în care sunt debitate cu îngâmfare de ştiutor, - arată criticul Vasile Coroban în eseul său. Negrescu, scepticul, declară, spre exemplu, că „Miorlăiturile siropoase ale lui Tristan, sau jalnicele lamentații ale lui Orfeu, ce ni s-au servit şi ni se servesc toată viața de etalon, sunt nişte basme de adormit copiii. Dacă există dragoste cu adevărat, nu în rațiune trebuie căutată"[28, p.145]. Adevărul despre dragoste şi rațiune e pe înțelesul lui Cațavencu, menționează acelaşi critic, şi nu era nevoie de a face obiect de discuție „polemică" din el. Cât despre miturile lui Tristan şi Orfeu, ele rămân veşnice şi nemuritoare tocmai pentru că nu se încadrează în limitele rațiunii reci. Atât academiile din lume, cât şi marii şi genialii scriitori ştiu şi recunosc în simpla istorie de dragoste a lui Tristan şi Isolda mitul dragostei fatale, care încalcă toate convențiile rațiunii. Legenda lui Lot nu este mitul setei de cunoaştere, după cum susține Negrescu, cu aceeaşi voinicie sigură de profan, ci mitul curiozității femeieşti, aşa cum l-au conceput autorii Bibliei. E suficient a revedea textul biblic, pentru a vedea în cazul dat în ce fel de ceață metafizică rătăceşte eroul romanului.

Revenind la noțiunea de antierou, criticul A. Gavrilov menționează că „Înțelegerea justă a sensurilor adevărate ale comportării antieroului este pândită de riscul de a lua opoziția „polemică față de o atitudine de viață întruchipată de tipul dominant de erou drept o situare a personajului pe o poziție polar opusă, putându-se ajunge la concluzia că A.Busuioc plăsmuieşte în raport cu optimismul eroilor din alte lucrări ale perioadei cu aceeaşi temă, un erou – exponent al scepticismului. Or, finalitatea tipologică de antierou a chipului creat de A. Busuioc constă nu în

afirmarea scepticismului ca filosofie a vieții, scepticismul antieroului său fiind doar o poză polemică, o „imagine răsturnată," o oglindă deformată în care se văd mai bine lacunele unui optimism limitat, „refractor la complexitatea reală a problemelor vieții" [12, p.384].

Dacă eroul - purtător al optimismului de paradă ne oferă prin comportarea sa nişte „rețete de viață, antieroul lui A. Busuioc, în contrast cu oamenii pentru care „lumea e clară ca un pahar de apă", ne declară chiar de la prima întâlnire: „Singurul fenomen pe care nu-l pot integra în nici o formulă e scurta mea existență ..."[28, p.136]. Astfel, el refuză să dea, dar şi să accepte rețete de-a gata, pentru că, în convingerea lui, „fiecare om e o lume, o lume cu specificul ei ..."[28, p.136] fapt care presupune adoptarea în viață a unei atitudini proprii. Deci, „finalitatea artistică a chipului antieroului - eliberarea conştiinței noastre de tot ce e şablon în gândire şi acțiune şi stimularea unei atitudini personale creatoare față de problemele vieții"[26, p.348].

Deşi critica timpului l-a apreciat pe Radu Negrescu în termeni deosebit de drastici: „individualist şi egoist fără pereche", „orgolios", „ironic şi răutăcios", „meschin", „un raționalist rece", „erou de faceție" ş.a. în continuare vom reliefa noțiunea de „individualist", întrucât există o paralelă între eroul lui A. Busuioc şi Cavalerul Tristei Figuri, fiind şi el, de altfel, un individualist. „Mi se spune că sunt un individualist", cugetă Radu Negrescu, căutând să se dumirească el însuşi asupra poziției sale, şi se pare că acceptă această caracteristică. Apoi continuă: „ Sunt un individualist în măsura în care i-am lăsat şi-i las pe un Spânu, Pintea sau Tamara să-şi facă mendrele cum le place, dar ca să-mi pot vedea de treabă în pace şi linişte. Aici am păcătuit, e drept... ."[28, p.139]. „Un „individualist pentru care individualismul este în ochii proprii un păcat nu mai este un individualist sadea, comentează A. Gavrilov, ci un om care îşi face cu severitate procesul conştiinței"[26, p.351]. Eroul continuă: „Dar aş fi un neindividualist, dacă aş accepta principiile lor, ori, mai bine zis, lipsa lor de principii ?"[28, p.145] Într-adevăr, dacă Radu ar fi acceptat „lipsa lor de principii", el ar fi putut trece în ochii lui Spânu, Pintea şi Tamara drept un bun membru al colectivului lor, dar tocmai

atunci el ar fi fost un individualist adevărat, care pune interesele personale mai presus de orice principii. Or, el preferă să trăiască drept un „individualist", decât să accepte un spirit colectivist bazat pe „o lipsă de principii". De altfel, poziția eroului este suficient de clară : „când ideile şi tendințele lui (ale colectivului) corespund cu ale mele, sunt cu el ; când avem păreri felurite, sunt eu"[28, p.145]. Deci, „individualismul" lui Negrescu este un protest împotriva unui spirit colectivist, care presupune anularea personalității şi adaptarea la mediu. Văzând că Viorica are o altă poziție, decât cea acceptată de el, Radu i se adresează: „voiam doar să-ți spun că în rolul de Don Quijote, pe care vrei să-l joci, nu mă aranjează postura lui Sancho ... .Şi nici a lui Rocinante. Şi eu l-am jucat pe Don Quijote la început. - Şi ți-au frânt lancha morile ? – acceptă ea jocul. - Sunt nişte mori moderne. Cu motoare. Cu diplome. Cu proptele. - Şi ai hotărît să te odihneşti la umbra lor ?"[28, p.186].

Atunci când Radu a încercat să apeleze la susținerea secției raionale de învățămînt, „principiul colectivismului" s-a arătat a fi o formulă atât de comodă, când vrei să-l pui pe cineva la punct: adică tot corul cântă fals, el unul cântă corect! Ei, bine şi-a zis eroul, dacă acest cor cântă corect, el va cânta atunci fals, şi dacă ei reprezintă colectivul, el va fi „ individualistul".

Descrierea raporturilor Radu - Viorica a provocat notițe critice nu mai puțin drastice, decât chipul moral al eroului, fiind aproape unanime. Autorul a fost învinuit de faptul că eroii săi mai mult meditează despre dragoste, decât trăiesc cu adevărat acest sentiment. Radu şi Viorica sunt doi tineri intelectuali care repudiază un mod de viață impersonal, pentru ei dragostea fiind nu doar o atracție erotică reciprocă, ci şi o unitate de convingeri şi principii. Astfel eroul romanului nu trece decât aparent printr-o criză erotică, deoarece „sub învelişul simbolic al iubirii în conştiința învățătorului Negrescu are loc un salt calitativ de natură etică"[30, p.84], iar iubirea sa pentru Viorica este un fel de catalizator, ori poate o simplă coincidență, întrucât necesitatea ce modifică psihologia lui, este una socială. „Pozele," „exhibițiile mintale", „paradoxurile" lui R. Negrescu sunt semne

tipologice de antierou ale acestui chip, sunt mijloace de zugrăvire, obiectivare artistică”[31, p.138].

Dacă Radu luptă cu sentimentul său de dragoste, defăimînd însuşi idealul acestei noțiuni, definind-o ca o manifestare a egoismului, Viorica pune în calea atracției sale crescânde față de colegul său tocmai idealul unei iubiri adevărate, care nu se reduce doar la sentimentul erotic, ci implică o unitate de principii. „Radu se cramponează de paza individualistului nu din convingere, ci din teama de a se expune pericolului unor noi dezamăgiri în dragoste, cinismul său trădând o încercare disperată de a se menține pe o poziție în care dragostea face figuri tot mai mari”[26, p.356], susține criticul A. Gavrilov. Viorica, însă, l-a pătruns şi l-a înțeles pe Radu în pofida excentrismului şi extravaganței sale, înainte de a se fi înțeles el însuşi pe sine: „Oamenii care nu iubesc nu sunt ca el. El se teme. Pentru mine se teme ! Se controlează, se analizează ca să nu facă, - pentru mine ! – să nu facă un pas greşit!”[28, p.150]. Deci, Viorica a văzut că sub individualismul lui Radu se ascunde frica de a-şi revedea principiile de viață, teama de a-şi asuma rolul lui Don Quijote. Ea a înțeles aceasta nu atât cu rațiunea, cât intuise cu inima de femeie îndrăgostită, pe care iubirea o face puternică şi capabilă de orice sacrificiu. Ea a înțeles că orgoliul de bărbat nu-i va permite lui Radu să accepte o dragoste ocrotitoare, ce o reeditează într-un fel pe cea a mătuşii lui. Şi atunci ea adoptă o strategie pur feminină, se lasă „cucerită”, pentru a-i acorda iubitului sprijinul necesar.

Radu însă se retrage din fața dragostei şi încearcă din nou să se claustreze în „cercul strâmt şi rece” al individualismului egocentric. Dar în final, eroul ajunge la dureroasa concluzie că s-a împotmolit în minciună, atunci când a crezut numai în el. Acum însă când a biruit totuşi dragostea, „eroul simte că se asfixiază în armura raționalismului egoist în care îşi încorsetase sufletul, şi omenescul din el, respingând solitudinea individualismului, are nevoie de dragostea altuia ca şi de aer”[26, p.355], iar eroul exclamă: „Am nevoie de tine! Nu mă lăsa singur în fața dragostei.”[28, p.156]. Astfel, „Radu Negrescu e un personaj – simbol al inconformismului, prin care sunt sfidate canoanele, convențiile, prin care se

pledează pentru pasiunea reflexivă, pentru înțelegerea frumosului şi păstrarea, nealterarea lui"[32, p.123], exact acesta a făcut marele Cavaler când a pornit în lume pentru a o schimba. În final, Radu înțelege că trebuie să meargă cu sufletul deschis în întâmpinarea altor oameni, pentru a se regăsi cu adevărat.

În procesul de identificare a revitalizării lui Don Quijote în proza românească am definitivat câteva aspecte şi am dezvăluit semnificația etică a quijotismului în creațiile unor scriitori. C. Hogaş, în cele două romane *Pe drumuri de munte* şi *În munții Neamțului,* urmăreşte un ideal - nu de cavalerism rătăcitor, ci de excursionism pribeag, utilizând procedeul călătoriei ca şi Cervantes. Imaginea scriitorului drumeț a rămas în memoria contemporanilor, fiind asociată cu imaginea lui Don Quijote şi a Rocinantei sale. În procesul cercetării am descoperit diverse elemente comune între cei doi eroi. În creația lui G. Călinescu, am depistat afinități structurale cu personajul cervantin. Scriitorul român reuneşte în profilul arhitectului Ioanide, eroul romanelor *Bietul Ioanide* şi *Scrinul Negru*, calități tipice unor eroi, printre care şi Don Quijote. Ioanide este şi el într-o anumită măsură un Don Quijote, un vizionar, dar unul aparte, reprezentativ pentru secolul al XX-lea. El încearcă să se realizeze într-o lume mai evoluată, devenită o forță de constrângere a genului şi de neutralizare a oricăror aspirații înalte. Spre deosebire de ingeniosul hidalg, acesta nu este un cutezător nebun, care merge orbeşte înainte, afirmând idealurile sale himerice. Arhitectul trăieşte dorul unei alte epoci de virtuți cavalereşti şi nu se poate acomoda deloc obligațiilor cotidiene, ceea ce îl înrudeşte foarte mult cu Don Quijote. Şi în romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu găsim unele concordanțe cu eroul Don Quijote în persoana ambițiosului tânăr Felix Sima. El este un erou şi un participant activ, o trăsătură comună cu eroul cervantesc, având o fire echilibrată, cu un simț al disciplinei înnăscut, care îl fereşte de excese. Ca şi Don Quijote, care avea un scop clar determinat, Felix e capabil de concentrarea voinței în vederea scopurilor fixate, pregătindu-se serios pentru o carieră universitară strălucită. Dragostea rămâne pentru Felix o idee, o imagine inalterabilă a eternului femenin, de altfel ca şi imaginea Dulcineei pentru Don Quijote.

Jacques G. Costin în nuveleta *Don Quichotte* din lucrarea *Exerciții pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte* parodiază romanul *Don Duijote*, povestestind ultima aventură a eroului, postumă, absurdă, de o singură zi. În zorii unei zile de sărbătoare, plictisit de inacțiune, Don Quijote dispare de pe soclul monumental din piața Argamasilla, în dorința de a-şi scrie singur epopeea, având deja experiența greşelilor trecute. Dar apariția fantomatică a ducelui de Bejar îi opreşte avântul generos, impunându-l să-şi reia ținuta istorică de altă dată. Don Quijote a ascultat lungul apel în tăcere, s-a apropiat de bibliotecă şi a urmat întocmai recomandările ducelui de Bejar. Şi M. Sorescu se lasă influențat de Don Quijote şi în romanul *Trei dinți din față*, deoarece complexitatea aspectelor cervanteşti, neliniştea existențială, absurdul îl preocupă pe poet. *Trei dinți din față* a rezultat un roman ironic, cu o epică bogată, deloc tentant de complicațiile şi răsucirile analizei psihologice, un roman dinamic, şi fluent. În centrul intrigii stau aluziile la romanul cavaleresc medieval, cu bravi cavaleri cum îl cunoaştem pe neînfricatul Don Quijote, aceştea fiind apărători ai cauzei binelui în lume. Am găsit afinități între cei doi eroi: ca şi Don Quijote, eroul sorescian are planuri grozave de viitor, trăieşte în lumea imaginară a artei, dar ezită să acționeze.

Scriitorul basarabean I. Druță în romanul *Povara bunătății noastre* a creat un erou foarte asemător cu Don Quijote.Viața lui Onache Cărăbuş, nu este una liniară şi monotonă ca, de altfel, şi viața lui Don Quijote, ci una zbuciumată. Onache Cărăbuş nu râvneşte la nimic din ce nu-i al său, nu dă dovadă de lăcomie, refuză chiar a primi, dacă i se oferă, ceea ce că nu i se cuvine. Această trăsătură înrudeşte cu Don Quijote, care e la fel de cinstit şi onest. Pentru Onache, cadrul ideal de existență nu-i nici capitalismul, nici socialismul, el încearcă, asemenea lui Don Quijote, să-şi întemeieze, în orice context social şi indiferent de timpul istoric, un spațiu securizant propriu, oricât de precar, şi acesta devine un simbol al permanenței. Eroul înțelege a trăi cu dreptate şi se bazează pe propriile puteri în luptă, ceea ce-l apropie de Don Quijote. Ca şi bravul Cavaler, Cărăbuş ura nedreptatea, oriunde şi oricând i-ar fi răsărit în cale. Cu mare interes am cercetat romanul scriitorului basarabean Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*.

Radu Negrescu, eroul central, inițial îmbrăcă masca unui „Don Quijote” al satului basarabean, dar apoi se vindecă de romantism, lasă în pace morile de vânt, fiind în aşteptarea „marelui semnal” – invitația la aspirantură. Negrescu este un antierou, în raport cu ce ne-am obişnuit să calificăm drept erou iar comportamentul său se deosebeşte vădit de cel al eroilor pozitivi din alte proze. Dar un antierou este şi Don Quijote al lui Cervantes, un antierou cu dublu sens: de parodie a idealului fantezist de erou din romanele cavalereşti, dar şi de antipod al „bunului simț” inerent spiritului burghez în afirmare, pentru care pragmatismul devine temelia filosofiei sale a vieții. Prin personalitatea complexă a lui Radu Negrescu, romanul îşi propune să răspundă la cea mai donquijotescă întrebare: face oare să te pui de-a curmezişul nedreptăților, să te zbați, să lupți şi până la urmă să învingi? Dar drama lui Radu Negrescu constă în lipsa unui ideal şi a unui scop bine determinat în viață, spre deosebire de Don Quijote, care ştie exact ce are de făcut. Doar în final, eroul ajunge la concluzia că s-a împotmolit în minciună, atunci când a crezut numai în el. Acum însă când a biruit totuşi dragostea, eroul înțelege că are nevoie şi de o altă persoană. Radu Negrescu este un simbol al inconformismului, ca şi Don Quijote, prin aceasta sfidând canoanele, convențiile. Aşadar, Radu înțelege că trebuie să fie deschis, cooperant pentru a se regăsi cu adevărat.

Referințe bibliografice:

1. Lovinescu E. *Calistrat Hogaş - rapsod homeric.* - În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori.* - Bucureşti: Eminescu, 1976.
2. Damian S. *G. Călinescu romancier. Eseu despre măştile jocului*. - Bucureşti - Minerva, 1971.
3. Pillat I. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Cugetarea, 1936.
4. Freiberg *M. Cervantes în România.* - În: *Studii de literatură universală şi comparată.* - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1971.
5. Hogaş C. *Pe drumuri de munte*, - Iaşi: Junimea, 1983.

6. Vianu T. *Ironişti şi umorişti*. - În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori.* - Bucureşti: Eminescu, 1976.
7. Hogaş C. *În Munții Neamțului*. - Bucureşti: Minerva, 1978.
8. Ciopraga C. *Calistrat Hogaş*. - Bucureşti: E. S. P. L. A., 1960.
9. Micu D. *Hogaş – evocatorul Hălăucei* - În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori.* - Bucureşti: Eminescu, 1976.
10. Ciuică V. *Pe urmele lui Calistrat Hogaş*. - Bucureşti: Sport-Turism, 1981.
11. Cornea P. *De la Alexandrescu la Eminescu*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966.
12. Călinescu G. *C. Hogaş- un minor mare* - În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori.* - Bucureşti: Eminescu, 1976.
13. Dan I. *Calistrat Hogaş - poet al muntelui* - În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori*. Bucureşti: Ed. Eminescu, 1976.
14. Turgheniev I. *Hamlet şi Don Quijote* - În: *Opere. Vol.XI* - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1962.
15. Călinescu G. *Bietul Ioanide*. - Bucurşti: Cartea Românească, 1986.
16. Piru Al. *Permanențe româneşti*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1978.
17. Costin J. *Don Quichotte*. - În: *Exerciții pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*. - Bucureşti: Editura Națională S. Ciornei, 1931.
18. Andreescu M. *Marin Sorescu. Instantaneu critic*. - Bucureşti: Albatros, 1983.
19. Sorescu M. *Trei dinți din față*. - Bucureşti: Eminescu, 1977.
20. Ornea Z. *Simboluri ale dăinuirii de neam*. - În *Basarabia*. – 1993. – Nr. 2.
21. Cimpoi M. *Prefață şi tabel cronologic.* - În: Druță I. *Povara bunătății noastre*. - Bucureşti: Minerva. 1992.
22. Micu D. *Scurtă istorie a literaturii române. Perioada contemporană. Proza*. *vol. III* . - Bucureşti: Iriana, 1996.
23. Druță I. *Povara bunătății noastre.*- În: *Scrieri.v.II.* - Chişinău: Literatura artistică, 1990.
24. Cimpoi M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. - Chişinău: Arc, 1997.

25. Ciocanu I. *Tentația exemplarității. Însemnări pe marginea prozei lui Aureliu Busuioc.* - Limba română. - 1995, anul V. – Nr. 6.
26. Gavrilov A. *Structura tipologică şi caracterologică a eroului în romanul „Singur în fața dragostei" de A. Busuioc.* În: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări.* - Chişinău: Firma editorial poligrafică „Tipografia centrală", 1998.
27. Coroban V. *Studii. Eseuri. Recenzii. Realism dublat de fațeții metafizice*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1968.
28. Busuioc A. *Singur în fața dragostei.* - În: Busuioc A. *Scrieri alese*. - Chişinău: Litera internațional, 2003.
29. Dolgan M. *Marginalii critice*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1973.
30. Chira Gh. *A. Busuioc. Profiluri literare*. - Chişinău: Lumina, 1998.
31. Gavrilov A. *Reflecții asupra romanului.* - Chişinău: Literatura artistică, 1984.
32. Cimpoi M. *Disocieri*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1969.

3.3. Prezențe quijoteşti în dramaturgia românească

Deseori poeții sunt creatori de mituri, iar fantezia mitopoetică dă viață unor personaje care „prin adevărurile eterne pe care le personifică, prin răspunsurile pe care le dau întrebărilor existențiale ale omului, prin valoarea arhetipală de model al comportamentului uman se transformă în mituri"[1, p.102]. Astfel, Don Quijote, eroul lui Cervantes a devenit întruchiparea simbolică a visătorilor care trăiesc în imaginar sau care, „conştienți de sciziunea dintre real şi imaginar, aleg pe acesta din urmă ca mediu de viață"[2, p.136], mitul cunoscând o iradiere cu totul neobişnuită în literatura dramatică a lumii.

În acest capitol ne propunem să dezvăluim prezențele quijoteşti în dramaturgia românească. Este bune cunoscut faptul că nebunia constituie o puternică şi revelatoare mărturie renascentistă, deşi această noțiune nu trebuie privită izolat, ci într-un context de epocă şi de mari confruntări pe tema adevărului uman. Întrucât spiritul umanist al Renaşterii vedea în virtuțile înțelepciunii condiții de ordine şi de creație umană, era evident ca acest spirit umanist să aibă în vedere şi o contrapondere a înțelepciunii, cu multiplele ei forme şi aspecte. Nebunia, ca atare, se prezintă în culori patologice. Denotând situații de rătăcire ori descompunere, ea apare şi ca o „formă de efervescență spirituală, ca explorare în sensurile dramei omeneşti"[3, p.112]. Nu întâmplător tema nebuniei a oferit o seamă de capodopere ale literaturii renascentiste.

Nebunia lui Don Quijote poartă în tainele ei o vrajă despre care ar fi greu să afirmăm că s-ar putea stinge vreodată. Multiple acte ale personajului par absurde şi lipsite de sens, în toate, însă pulsează idei generoase. Privită dinafară, exaltarea eroului pare fără margini; dar în transparențele ei putem descoperi gesturi de curaj, de loialitate, de compasiune. Nimeni nu ar putea să tăgăduiască personajului voința lui de a face bine, fie chiar şi cu prețul înfrângerii sau abnegației de sine. Interpretările etice, satirice, parodice ale romanului *Don Quijote* pot fi întâlnite în creațiile dramaturgilor români, întrucât în prima jumătate a secolului al XIX-lea, prima parte a romanului *Don Quijote* începuse să se bucure de o oarecare

popularitate. Unele nuvele, de exemplu: *Aventurile lui Don Quijote în Sierra Morena, Curiosul nestăpânit* au fost înalt apreciate de public. Ultima nuvelă a dat naştere la două adaptări dramatice. Prima este piesa lui Costache Caragiali *Furiosul*, prezentată pe scena teatrului din Iaşi în 1840: „Marți în 6 fevruarie 1840, dumnealor diletanți moldoveni au prezentat în benefisul dlui Caragiali drama „Furiosul" de însuşi el prelucrată. Această piesă este în original textul unei opere a lui Donizetti şi muzica marelui maestru covârşeşte a ei sujet. Deci nimerirea ei atârnă de chipul amplificației şi reprezentației"[4, p.175]. Mai târziu, în 1845, piesa a fost reluată pe scena Naționalului din Bucureşti. T. T. Burada consemnează în *Istoria teatrului din Moldova* că opera lui C. Caragiali ar fi o prelucrare provenită din libretul unei opere a lui Donizetti. „Deşi lipsită de orice valoare literară sau dramatică, după cum menționează M. Freiberg, această piesă a oferit un spectacol de mare succes"[5, p.89]. Fiind prezentată în limba română, în momentul când scenele teatrale erau sufocate de trupe străine, piesa i-a adus o simpatie generală. A fost apreciată interpretarea actorilor, mai ales cea a lui C. Caragiali în rolul „furiosului", „iar la încheiere au dat o vie mărturisire prin îndoita chemare a benefițientului şi a companiei întregi, pre care i-au încununat cu entuziastice aplaozuri"[4, p.175]. Din păcate, piesa, nu s-a păstrat.

La 20 martie 1852 este montată pe scena Naționalului din Iaşi piesa *Don Quichotte de la Mancha* tradusă de Alecu Vasiliu, „după o versiune franțuzească folosită pentru adaptările scenice"[5, p.89]. După cum relatează cronica dramatică publicată în *Gazeta de Moldavia*, „singurul titlu au atras un public numeros la astă prezentație spectaculoasă, în care, între altele, era anonsat că vor figura iapa Mârțoagă (Rocinanta) şi asinul Pioriciul. Nu vom zice nimică nou de vom lăuda ghibăcia şi espiegleria cu care d. Millo au jucat pe Sancho-Panha, scutierul faimos al cavalerului, carele ca şi domnul său, se făcu drept proverbiu a oamenilor ridiculi, cum că în astă comedie Don Kvesada avea mai multă bunăvoință şi costum adevărat, decât chemarea dramatică, nu e de mirat, ştiindu-se ce talent şi practică consumată cere un asemenea rol. Scenele cele nenumerabile comice, ce ocazionau avânturile eroului şi scutierului său, proverbiile şi adevărurile împungătoare a lui

Sancho, ce se credeau aplicabile, danțul cel pitoresc al andaluzelor şi opoteozul din urmă au desfătat pe publicul cel foarte numeros, carile n-au putut înfrâna a sale repetate zgomotoase bravo, chemând pe conlucrătorii principali precum şi pe domnii Gatina regizorul şi pe Vasiliu traducătorul"[4, p.343].

Drama lui Constantin Iorgulescu *Cardenio de Grenada sau Amicul trădat* – este a doua lucrare, după *Furiosul* lui Costache Caragiali, inspirată din episodul cervantesc, şi tipărită cu caractere slave la Iaşi în 1856, reia o povestire la modă pentru acea epocă. Adesea s-a spus că această piesă ar fi un plagiat după *Furiosul* lui Caragiali sau după alte piese. Al. Popescu–Telega îi găsea înrudiri cu dramele lui Calderon, Lope de Vega, Shakespeare sau chiar cu tragediile antice. În realitate, piesa porneşte de la cunoscutul episod cervantesc, căruia i se adaugă o experiență proprie, trăită de autor. Acțiunea ei se petrece tot în Spania, iar eroii poartă nume identice cu cele din roman. Deosebiri esențiale urmărim doar la începutul şi la sfârşitul piesei. La Cervantes există o rezolvare generoasă a conflictului, tinerii căsătorindu-se aşa cum doresc, iar în piesa lui C. Iorgulescu sfârşitul este de un tragism „dus până la extrem", iar „pana autorului este necruțătoare"[5, p.90]. Atât cei vinovați cât şi cei nevinovați sunt aspru pedepsiți. Cruzimea excesivă a textului şi limbajul ridicol, uneori vulgar, fac din această compoziție o simplă încercare dramatică fără prea mare valoare literară, iar autorul ei rămâne un nume puțin cunoscut istoriei literare româneşti.

După cum se ştie, I. L. Caragiale, încercându-şi condeiul pe Cervantes, a prelucrat capitolul aşa zis al *Curiosului impertinent*, publicată în volumul *Reminiscențe* piesa *Curiosul pedepsit*, o povestire în care un tânăr îşi pune la încercare cu ajutorul celui mai bun prieten, credința preaiubitoarei şi virtuoasei lui soții Camila. Cazul Camilei a provocat o serie de întâmplări înduioşătoare sau tragice „pe gustul, de atâtea ori regretat, al fericiților noştri bunici"[6, p.77]. Cunoscutul hispanist Al. Popescu-Telega, deziluzionat parțial, menționează că I. L. Caragiale, spirit întrucâtva apropiat cu al lui Cervantes „prin humorul mânuit în graiul nostru dacă nu cu aceeaşi îndemânare a scriitorului spaniol, totuşi în deajuns de tăios, n-a fost atras tocmai de capitolele unde comicul țâşneşte „caudaloso", spre

a o spune cu o vorbă castiliană, din neuitatele scene quijoteşti"[6, p.77]. Nici Caragiale nu s-a apropiat de adevăratul Don Quijote şi nu a izbutit nici el să vadă în erou decât un scrântit cu chivara de mucava pe cap ce se luptă cu morile de vânt şi turmele de oi.

Fiind doar o prelucrare a *Curiosului impertinent*, „din notiță nu se desprinde lămurit dacă a folosit un text original sau vreo traducere. Cum însă nu e dovedit pe nicăieri că scriitorul nostru ştie spaniola, e de presupus că a folosit o traducere, poate pe cea germană a lui Tieck"[6, p.81], precizează Al. Popescu-Telega. În procesul prelucrării cele patruzeci de pagini mari din textul original s-au transformat la Caragiale în douăzeci mici, fiind suprimate parantezele, dialogurile, monologurile lungi şi chiar schimbate trăsăturile esențiale ale operei şi personajelor.

La Caragiale Camila, după ce şi-a pătat cinstea, se transformă într-o femeie fără voință, într-o unealtă în mâinile slujnicei Leonela care urzeşte ițele dramei. La Cervantes, Lotario, deşi şi-a trădat prietenul şi e cuprins de patimă, nu-şi pierde demnitatea, luptă între patimă şi datorie, dându-şi seama că săvârşeşte o mişelie. Dramaturgul român nu mai păstrează nici o măsură: a rugat-o în genunchi, a vărsat lacrimi, s-a tăvălit la picioarele ei, pe care i le-a atins cu fruntea ca ieşit din minți. I. L. Caragiale, astfel, a intenționat să-şi ironizeze confrații, şi le-a oferit prin *Curiosul pedepsit* un model de lucrare tragică şi duioasă.

Personajele lui I. L. Caragiale sunt influențate de stilul vădit cervantesc, întrucât acesta „îşi obligă personajele să-i mărturisească semi-docția singure, prin pocirea neologismelor şi a numelor proprii"[7, p.32]. Lui Don Quijote îi plac poveştile țăranilor, expuse în în duh arhaic, dar cultura acumulată prin lecturi îl fac intolerant la greşelile de limbă, pe care le corectează de fiecare dată, cu delicatețea dascălilor de profesie. Astfel la Cervantes în povestirea păstorului de capre din capitolul al XII-lea, întitulat *Despre ceea ce povesti un păstor de capre celor care erau cu Don Quijote* aflăm că Crisostomo fusese student la Salamanca mulți ani, la capătul cărora revenise în satul lui cu faimă de om tare citit şi înțelept cum nu se mai poate. Se spune, mai ales, despre el că ştie şi seama stelelor şi tot ce se petrece acolo în aer cu soarele şi cu luna fiindcă nu se întâmplă să dea greş ori de câte ori

prevedea că e *lipsă* de soare ori că e *lipsă* de lună. Ajuns aici povestitorul este întrerupt de Don Quijote care îl corectează cu blândețe: „*Eclipsă* se cheamă, prietene, şi nu *elipsă*, ori de câte ori se întunecă aceste două luminări mari"[8, p.103]. Dar Don Pedro continuă, fără a ține seama de asemenea fleacuri, zicând „la fel de bine ghicea când are să fie anul îmbelşugat şi când *sterpil*"[8, p.103]. Don Quijote iarăşi intervine: „*Steril* vrei să zici, prietene". De data aceasta povestitorul manifestă un sentiment de iritare: „*Steril* sau *sterpil*, ce mi-e tanda, ce mi-e manda!"[8, p.103].

Revenind la Caragiale vom observa că una dintre cele mai cunoscute „etimologii populare" ale eroilor lui cade de trei ori de pe buzele lui Pristanda în discuția cu prefectul chiar în prima scenă din *O scrisoare pierdută*: „Şi la mine, coane Fănică, să trăiți! Greu de tot ... Ce să zici? Familie mare, *renumerație* mică, după buget, coane Fănică"[9, p.93]. De bună seamă Pristanda, puşlama simpatică, habar nu are de structura intimă a neologismului *remunerație*. Dar pocirea lui nu este deloc întâmplătoare: la încasarea salariului, momentul cel mai important este acela al „*numărării*" sumei încasate; de fapt, şi casierul făcuse, în prealabil, aceeaşi operație, încât *remunerare* devine *renumerare* printr-o etimologie populară „motivată", dar ... fals.

Un alt exemplu ar fi schimbul de replici dintre Jupân Dumitrache şi Ipingescu în comedia *O noapte furtunoasă*: „S-a ținut după mine până la răscruci, ştii unde vrei s-apuci spre cazarmă. Ce ziceam eu?" "Haide, drace, haide! să intri tu pe strada lui *Marcu Aoleriu* ori Catilina şi lasă!" Aveam de gând să intru cu cocoanele în casă, să trimit repede pe Chiriac pe poarta din dos pe maidan să-i iasă înainte, şi eu să-l iau pe la spate ... să-l apucăm la mijloc pentru ca să-l întreb: "Ce pofteşti, mă musiu?" şi să-l şi umflu! ... Şi dacă nu-i ajungea, să-mi tai mie *favuridele*![9, p.42] (îşi mângâia *favoritele*), spune jupân Dumitrache. Urmează replica lui Ipingescu: „Ei! Dacă nu-i ajungea, despărțirea e aproape; să fi poftit la mine la despărțire cu *lăcrămație*, că-i împlineam eu cât mai lipsea"[9, p.42]. Etimologiile populare citate în textele de mai sus sunt ambele „motivate", cel puțin din punctul de vedere al personajelor. Într-adevăr, interjecția *aoleu*, care apare în forma numelui roman al

străzii (Aureliu), poate apărea oricând pe buzele personajului jupân Dumitrache şi Chiriac pe o uliță puțin umblată şi întunecoasă, cum ar fi fost strada *Marcu Aureliu* ...".

Explicația celeilalte etimologii populare este mai complexă şi transformă neologismul *reclamație* în *lăcrămație*. Unul dintre sinonimele cuvântului *reclamație* este „plângere", iar „lacrimile" sunt o expresie vie a „plânsului". Atunci când „reclamația" este o plângere, sinonimul „lăcrămație", verbul „a lăcrăma" şi substantivul „lacrimă" sunt prezentate este firesc. Este adevărat că reclamația se însoțeşte de multe ori, cu „lacrimile" solicitantului.

Remunerație, salariu, retribuție, îndemnizație, diurnă – iată denumirile „răsplăților" materiale, în bani, pe care fiecare cetățean le încasează de la unitatea sa de muncă, la date fixe sau cu ocazia deplasărilor. Toți aceşti termeni sunt „neologisme, opunându-se substantivului *leafă*, care sună familiar, „balcanic", ca şi „derivatul" *lefegiu*, folosit mai cu seamă în trecut, în mediul ostăşesc"[7, p.21], deşi astăzi militarii nu primesc „leafă", ci „soldă". De menționat e că unii termeni care denumeau în trecut „leafă" sunt astăzi pe cale de dispariție: „*simbrie* este folosit doar în limbajul rustic, al țăranilor şi al oierilor, iar *nacafa (nafaca), năiem* şi *hac* sunt cunoscute, ca sinonime pentru „salariu" doar specialiştilor şi iubitorilor de terfeloage"[7, p.21]. Aşadar, prezentând doar câteve exemple din creația lui I. L. Caragiale, observăm că acesta a fost influențat de stilul şi maniera lui Cervantes de a folosi etimologii populare, care i-au permis să-şi caracterizeze eroii cu multă exactitate.

Traiectoria creației dramatice a lui Mihail Sorbul oglindeşte variate posibilități artistice, care se deschideau, în general, omului de artă în primele decenii ale veacului al XX-lea; dramaturgul a privit înapoi, spre tradiție, evocându-i pe Vlad Țepeş, pe Mihai Vodă Viteazul şi pe Ion Vodă Armanul, dar s-a inspirat şi din subiecte universale, scriind piesa *Don Quijote della Mancha*, comedie tragică în patru acte şi treisprezece tablouri după Cervantes. Prima prezentație avusese loc la 24 octombrie 1924, pe scena Teatrului Național din Bucureşti, avându-i ca protagonişti pe A. Demetriade în rolul lui Don Quijote şi pe N.Soreanu în rolul lui

Sancho Panza. Piesa nu este altceva decât o prelungire a aceloraşi cunoscute interpretări etice, satirice şi parodice, iar autorul ei popularizează aventurile părții a doua a românului, care nu erau cunoscute în țară, dorind să distreze publicul „adesea, în dauna textului"[5, p.96], după cum a precizat M. Freiberg. Comedia tragică *Don Quijote della Mancha* a fost înalt apreciată de public la începutul secolului trecut şi este reluată şi astăzi cu acelaşi succes.

De la început ne întâmpină un Don Quijote cam vulgar, în compania unui scutier şi mai vulgar: „Nu, domnule, să lăsăm furiile să doarmă. Cine-l caută pe dracu îl găseşte şi o pisică la deznădejde ajunge leoaică ..."[10, p.114]. Acțiunea piesei este în general bine condusă, însă „datorită ignorării subtilităților stilistice ale originalului, a complexității eroilor, a folosirii unor expresii folclorice, nefericit alese, adesea indecente, ce provoacă un comic gros"[4, p.96], uneori textul cervantesc e de nerecunoscut. Astfel, scutierul i se adresează stăpânului său cu vorbele: „n-o să facem mulți purici"[10, p.108], „eu din partea-mi vă anunț că spăl putina"[10, p.112], sau altele, de data aceasta ale lui Don Quijote, care distonează şi mai mult cu personajul: „îndrăzneşte obrăznicătură să refuzi încă o dată, îți recomand să nu faci pe nebunul"[10, p.115]. Comicul creşte şi prin prezentarea de către Sancho a celor trei țărance. Dulcinea şi însoțitoarele ei, care au fost vrăjite şi preschimbate reacționează foarte neobişnuit atunci când sunt oprite cu vorbe dulci de către Sancho, țăranca grasă spunând: „Ardă-te-ar focul să te ardă ... Huideo! Câteştrele – la balamuc zăbăucilor!"[10, p.107]. Autorul a folosit un vocabular nuanțat, iar Sancho îi spune scutierului cavalerului oglinzilor: „ ... eu unul îți declar că chiar dacă sacii dumitale ar fi umpluți cu puf de mătase, eu nu mă bat nici mort ... Să lăsăm nebunia aceasta stăpânilor noştri ... să trăim şi să bem ... Te temi c-o întârzia să vină moartea? ... Să nu culegem fructul verde, el cade de la sine când e copt"[3, p.114]. Prin urmare, vocabularul savuros, intriga densă, deşi uneori superficială, intercalarea scenelor de balet sunt elemente ce contribuie la amuzarea publicului larg şi la parodierea în fond a romanului care îi asigură succes şi prezența unui public numeros.

În *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi Moartea*, dramă în versuri, în zece tablouri, (1941), Victor Eftimiu, „înflăcărat poet şi mânuitor de limbă românească, cum puțini, fără să se fi născut cu ea"[11, p.10], învățând-o şi deprinzând-o, a reluat drama lui Don Juan, adăugându-i doar un „Prolog", cu amintiri din prologul din cer, din „Faust", şi un fel de „epilog" în care Don Juan „declamă Morții o baladă construită pe tipul celebrei balade a lui Cyrano din drama lui Rostand"[12, p.277], şi în care se stabileşte o identitate hazlie între Don Sandoval, îndrăgostitul logodnic al uneia dintre victimele lui Don Juan, şi Don Quijote, şi el apărător al unei inexistente virtuți şi al unor imposibile idealuri, posedând un portret romantic „în elaborarea căruia s-a recurs la tehnica baladelor lui François Villon"[13, p.545]: „*Da! Paladin al dragostei unice / Şi Gentilom al morilor de vânt, / Primiți-mă cu hohote şi bice, / Nu veți curma sublimul meu avânt! / Mă latră câinii, măscăricii, robii / Eu trec cu fruntea-n stele şi zefiri, / Hulit, luat în râs de toți neghiobii, / Sunt cavalerul singurei iubiri* !"[14, p.154].

În această dramă, V. Eftimiu compară cele două personaje: Don Juan şi Don Quijote. Primul face parte din marea familie a risipitorilor, îndrăgostitul de femeie, spadasinul dragostelor multiple, cuceritorul - Don Juan, iar al doilea - o superbă caricatură a Renaşterii, o transformare grotescă a cavalerismului medieval, cu o inimă plină de iubire pentru cei mici şi năpăstuiți, suflet încărcat de ideal, fantezie şi noblețe - Don Quijote, autorul, respectând adevărul literar. Cei doi eroi se vor întâlni doar în tabloul IX, Sancho Panza, anunțând sosirea lui Don Quijote: *„La toată lumea, Sancho Panza spune bună seara! / Anunț sosirea mea şi după ea / Aşa cum după iarnă vine primăvara, / Anunț pe Don Quijotte da la Mancha, seniorul meu*"[14, p.148]. Apoi, prezentându-se, Don Quijote continuă: „*Mi-e capul plin de basme spuneți voi?! / M-a fermecat Merlin şi Meluzina? / Ha! Ha! Vă plâng, sărmanilor eroi: / Din jocul umbrelor țâşni lumina! / Voi n-aveți călăuză nici un vis / La fel divinei mele amăgiri / Eternitatea pentru mine s-a deschis: / Sânt cavalerul singurei iubiri!"*[14, p.155]. În urma dialogului dintre Don Juan, Don Quijote şi Sancho, scutierul acceptă o pungă aruncată de Don Juan, dar cavalerul îl pune să aleagă: „*Destul! Alege! / Sau insula pe care vreau să-ți cuceresc / Sau punga*

inamicului regesc... . [14, p.158]. Scutierul refuză punga, spunând: „*Nu vreau să-mi pierd nici insula, nici scutul*”[14, p.159].

Urmează o scenă hazlie: dialogul dintre Don Quijote şi Moartea, aceasta spunându-i cavalerului că el este Don Sandoval: „*Tu nu eşti Don Quijotte de la Mancha, nu! / Şi nu pe Dulcineea ai iubit-o tu! / Iubirea ta nu-i zăvorâtă-ntr-un castel / Iubirea ta ți-a omorât-o el... / Mireasa ta frumoasă doarme sub pământ / O ştii şi tu Don Sandoval*!”[14, p.164] Cavalerul, însă, nu crede: „*Sânt Don Quijote din la Mancha eu! / Mă jur pe viul Dumnezeu*”[14, p.164], dar până la urmă Moartea reuşeşte să-l convingă.

Teatrul lui V. Eftimiu se defineşte, privind global, atât printr-o savantă tehnică a compoziției: de efect scenic, cât şi printr-un stil declamator, de calitate, care vizează grandiosul şi sublimul. Deşi personajele lui V. Eftimiu şi problemele lor nu au „complexitate dramatică şi rezonanță filozofică profundă, în schimb dramaturgul este un maestru creator de efecte scenice şi de versuri de sonoritate superbă"[15,p.336], scriind cel mai mult dintre scriitorii de limba română, neexistând domeniu neabordat, dovedindu-se cultivat, instruit, dăruit.

Frumos şi sfânt este o operă dramatică de mare vigoare artistică a dramaturgului basarabean I. Druță, iar pentru eroul său Călin Ababii „frumosul suprem îl constituie viața sub diversele ei forme de manifestare, echilibrul armonios şi înțelept al naturii, a cărui pârghie trebuie să fie Măria sa Omul"[16, p.163]. Cele trei personaje principale: Călin Ababii, Mihai Gruia şi Maria, consăteanca celor doi, care au iubit-o şi continuă s-o iubească, fiecare în felul său – reprezintă „o istorie pe cât de inedită prin natura situațiilor concrete şi prin cutezanța coborârii scriitorului în substratul semnificațiilor etice ale situațiilor, pe atât de dureroasă prin adevărurile dezvăluite, toate având o importanță covârşitoare pentru cei ce reuşesc să le conştientizeze"[17, p.168]. Ca şi faimosul cavaler Don Quijote, eroul druțian, Călin Ababii, este un luptător, este un adept al dreptății, iar faptele sale vorbesc despre aceasta. Protagonistul dramei lupta cu ruinarea morală a semenilor săi, ocrotirea vieții fiind pentru el o datorie permanentă, imposibil de părăsit. Bunăoară, la un magazin din capitală sunt aduse şi puse în vânzare rațe cu capetele sparte, altfel zis -

penite de vii. Călin, omul care îngrijeşte o fermă întreagă de păsări nu poate să nu se ia de piept cu vânzătorul, cu şeful de magazin, apoi cu poliția. Mai înainte se încăierase cu alți oameni fără suflet, care împuşcaseră caii din motivul că nu au perspectivă, cu alții care aduseseră la abator vaci în perioada când acestea erau pe cale de a făta. În aceste fapte fostul ostaş de rând, om al pământului, vede sălbătăcie şi, după cum spune el, chiar „fascism".

Călin este soldatul de gardă care stă la paza valorilor noastre morale supreme şi atunci când ceilalți, „poate, şi-au pierdut vigilența sau au obosit, sau pur şi simplu s-au plictisit, soldatul de gardă rămâne să reprezinte mereu şansa supraviețuirii noastre morale"[16, p.163]. Călin Ababii, de altfel, ca şi eroul lui Cervantes, trăieşte cu credința în frumos şi veşnicie, dar şi cu convingerea că lupta pe care a dus-o, deşi inegal, şi la prima vedere zădarnic, va contribui la schimbarea spre bine a lucrurilor, deoarece „*viața se măsoară nu atât cu anii pe care i-ai trăit, cât cu lupta pe care ai dus-o pentru tot ce-ai avut frumos şi sfânt pe lume...*"[18, p.261]. Calitățile care îl caracterizează, dar şi îl apropie de Don Quijote sunt sinceritatea şi altruismul, deşi nu tolerează nimic din ce-i scade ori pătează demnitatea. Ca şi bravul cavaler, Călin se simte permanent dator să ia apărarea celor nedreptățiți - om sau pasări, animal sau arbore, indiferent de împrejurări şi consecințe.

Urmărim şi o paralelă dintre dragostea celor două perechi: Don Quijote şi Dulcinea, Călin Ababii şi Maria, deşi fatalitatea destinului îl urmăreşte pe Călin şi tragismul soartei lui începe să se manifeste mai intens din clipa când o pierde pe Maria, fata pe care au iubit-o atât de mult şi Călin şi Gruia, dar care ajunge a aparține unui străin. Acesta este descris în felul următor: „Aşa după cătătură ar părea să fie turc, dar alții zic că e tatar"[18, p.256]. Caracterizând-o pe Maria, menționăm că ea face parte din ceata țăranilor tari la suflet, într-un fel stranii, dar, de fapt, firi legate sufleteşte, purtătoare ale comorilor de înțelepciune populară.

Scopul vieții lui Călin Ababii, ca şi scopul vieții lui Don Quijote, este întronarea binelui în societate prin protecția şi amplificarea frumosului, adică tendința spre perfecțiune, spre armonie, spre Dumnezeu, frumosul fiind ideea divină originară. Eroul spune că: "...tot ce-a fost frumos în viață noastră, totul a fost şi

sfânt. Iar ceea ce e sfânt nu moare. Ceea ce e sfânt e şi veşnic"[18, p.239], astfel eroul druțian „se găseşte într-o continuă ascensiune spre umanizare şi întotdeauna urmăreşte binele general al omenirii stând la serviciul umanității"[20, p.40].

Dramaturgul basarabean, ca şi M. de Cervantes, îşi „coboară" personajul în infernul cotidianului, unde acesta luptă cu „monştrii" care vor cu orice preț să „înghită" *frumosul* şi să înscăuneze o împărăție a Răului, uneori chiar sub masca celor mai bune intenții. Scena masacrării cailor este zguduitoare şi oribilă nu ca imagine în sine, ci prin elucidarea faptului că omul e capabil să comită asemenea faptă. Pentru Călin calul e mai mult decât un animal, e un „însuflețit", un simbol al trecutului, al istoriei şi un element al civilizației autohtone şi mondiale, deşi Călin „e conştient că în veacul tehnicii calul îşi pierde valoare sa de altă dată"[19,p.58], ştiind că mai devreme ori mai târziu animalele vor fi tăiate, servind omului drept hrană. Dar toate acestea trebuie să se facă după legea pământului, lege care trebuie respectată cu sfințenie, dacă nu vrem să degradăm totalmente moraliceşte, menționează N. Bilețchi.[19, p.58]

Atât Don Quijote cât şi Călin Ababii nu aşteaptă ca lumea să se schimbe singură, ci prin aportul lor de Bine şi Frumos contribuie la modificarea raportului de forțe în societate, zicând că „Omul este frumos şi măreț numai atâta timp, cât sunt frumoase faptele sale"[18, p.265].

Frumos şi Sfânt e „tragedia desacralizării atitudinii noastre față de Natură, moartea eroului fiind una „filozofică" şi având semnificația din *Miorița* a reintegrării finale în ea"[21, p.19], iar autorul ei pledează pentru valorile umane supreme, folosind mijloace originale şi memorabile, în primul rând, prin crearea unor personaje interesante, prin replicile pline de sensuri profunde, prin simbolurile sugestive, dramele lui I. Druță contribuie la valorificarea literaturii româneşti din Basarabia.

Modernismul celor doi eroi spanioli Don Quijote şi Sancho Panza continuă sa-i inspire şi pe dramaturgii contemporani. Astfel, regizorul român Laurian Oniga s-a hotărât să monteze în stagiunea 1994-95 pe scena Teatrului Mic din Bucureşti spectacolul *Don Quijote* după dramatizarea lui Mihail Bulgakov în 1938 a textului

lui Cervantes în traducerea Mariei Dinescu. Această piesă a prilejuit spectatorilor o nouă posibilă descoperire a poveştii cuplului Don Quijote - Sancho Panza, a călătoriei fără de sfârşit într-o lume imaginară, încântătoare şi ridicolă, ca şi personajele care o construiesc, "o peripeție umană care nu ne dă pace în mod oficial, de la Cervantes încoace"[22, p.16]. Ideea „Teatru în teatru" este baza piesei lui Bulgacov, subliniind, pe de o parte, funcția teatrului, iar, pe de altă parte, oscilarea permanentă între realitate şi ficțiune, între convenție şi libertate. Pretextul pentru aceasta este cartea *Oglinda cavalerilor*, în care totul este scris dinainte. Aşa dar, Alonso Quijano, un gentilom spaniol îşi imaginează pe baza textului menționat mai sus, urmărindu-l riguros, că este, de data asta, personajul Don Quijote: şi aici începe ficțiunea, numită de multe ori în joacă "hai să ne imaginăm că ...".

Casa lui Don Quijote se transformă şi ea, în mod firesc, într-un atelier de fabricat vise, idealuri cavalereşti, accesorii cavalereşti. Se confecționează din hârtie coiful, scutul, calul, se pictează mustăți şi chinul Dulcineei, se închid ochii şi cei doi protagonişti ca doi copii, se joacă de-a Don Quijote şi Sancho Panza, plecând în călătoria „cavalerului tristei figuri", iar „pendularea între realitate şi proiecția ei în fantastic se face permanent în spectacol şi este controlată şi amplificată prin formula de "teatru în teatru"[22, p.16].

În spectacolul lui Laurian Oniga jocurile le face Alonso Quijano, el însuşi un visător care este pus să evadeze în lumea lui Don Quijote. De obicei, îl joacă pe idealistul şi nefericitul - nebun cavaler, dar controlează mereu această nebunie cu luciditate şi ironie atunci când nu mai este personaj. Până la urmă, în această montare Don Quijano îl răzbună pe Don Quijote, fiind şi implicat şi detaşat. Este implicat pentru că, la fel ca şi personajul său, nu abdică de la propriul sistem de valori şi de la propria sa percepție idealizată asupra lumii şi a semenilor. Este detaşat pentru că, în primul rând, el nu este Don Quijote decât conjunctural, de aceea simulează şi disimulează nebunia personajului său, lăsându-i pe ceilalți să creadă că şi-a însuşit sau a fost molipsit de fantasmele cavalerului, alimentându-le voit teama că a înnebunit pentru a-şi putea râde de neputință şi de mediocritatea lor. El tensionează sau, dimpotrivă, relaxează atmosfera şi relațiile după bunul său plac.

După Mariana Constantinescu, Laurian Oniga şi-a ridicat spectacolul anume în jurul acestei idei, iar personajul care merge, după ezitări şi tatonări, pe mâna stăpânului său este Sancho Panza pentru că el însuşi, primitiv, grotesc, naiv, caraghios şi nătâng este creația, singura adevărată şi palpabilă a lui Don Quijote. Ca şi stăpânul său, Sancho este actor şi spectator, de fapt, singurul „inițiat" în tainele cavalerilor. Povestea lor chiar dacă este fărâmițată în mii de bucățele de hârtie la sfârşitul spectacolului, continuă dincolo de această întâmplare în multe altele posibile, pentru că Don Quijano şi-a luat un alt nume şi îşi va mai lua şi altele şi va da alte modificări acestei extraordinare teme. Şi, cine ştie, „poate într-o zi ficțiunea va coborî în realitate şi va face lumea mai dreaptă şi mai bună"[22, p.16].

Teatrul contemporan continuă să afle în figura cavalerului da la Mancha un fir prețios de etern uman. Astfel, un alt spectacol *Don Quijote* montat de regizorul şi actorul Dan Puric la teatrul Național din Bucureşti, cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la prima ediție a operei, în 1605, reprezintă o modalitate cu totul deosebită şi sincretică de expresie, în care locul cuvintelor este luat de alte mijloace de exprimare, spectacolul fiind unul de pantomimă. Ecranul dezvăluie imagini foarte bine gândite: cum morile de vânt ajung furnale şi cum totul duce la globalizare – dezvăluit pe o bucată de pânză în fața căreia Don Quijote îşi trăieşte viața. Pe ecran, dincolo de carte, se desfăşoară o istorie modernă. Este greu să sugerezi fără cuvinte toate stările pe care le trăieşte un om într-o viață, şi atunci regizorul adaugă dans, imagini, muzică şi o portocală care închide o metaforă, trecând la sfârşit prin fața lui Don Quijote. Dan Puric îmbină pantomima cu dansul: baletul a la Nureev sau stepul a la Fred Astaire, conduita de tip Charlie Chplin, actoria fără cuvinte, mişcarea scenică şi mimica de o expresivitate largă, animația toate acestea fiind corelate de o gândire cu o mare perspectivă filozofică şi bazată pe o solidă cultură generală. Regizorul ştie să apeleze la limbajul semiotic al simbolurilor, să extragă din volumul enorm al informațiilor stocate în cultura lumii, doar semnele importante.

Don Quijote din spectacol este unul propriu personalității lui Dan Puric demonstrând că, de fapt, fiecare nou creator are un Don Quijote al lui. De fapt, actorul regizor reține din Don Quijote doar esența, refuzând chiar atributele

materiale, scenografice, nici măcar reperele notorii de recunoaştere ale personajului nu le mai păstrează: armura, coiful, lancea, calul ş.a. ce puteau fi uşor redate scenografic. Dan Puric are curajul nebun de a îndrăzni să le sugereze doar prin mimarea lor, lăsându-se „îmbrăcat" de scutierul său, actorul Constantin Dinulescu. Astfel, după ce scena îmbrăcatului s-a sfârşit, spectatorul, intrat în miezul convenției, chiar vede aievea un cavaler în armură ruginită şi gătit de luptă şi poate jura că Don Quijotele este perfect îmbrăcat şi, mai ales, este, inconfundabil, el însuşi.

În spectacol urmărim şi progresul mutațiilor suferite de idealul reprezentat de acest personaj de-a lungul istoriei, prin revoluții, războaie, dictaturi, persecuții ş.a. ceea ce face spectacolul diferit de roman, o continuare a lui în actual, în contemporanietatea noastră zbuciumată, sintetică, profundă şi tristă. Aşadar, Dan Puric ne arată fără cuvinte ce s-a mai întâmplat în această perioadă cu bătrânul Don Quijote, pe unde a mai fost, ce deziluzii a mai trăit, de câte ori a mai fost batjocorit şi umilit, dar nu înfrânt. Din aceasta înțelegem că soarta lui a devenit una foarte tragică, dură şi plină de cruzimi şi sacrificări, căci omenirea s-a răzbunat pe purtătorii de idealuri , mai mult decât pe oricine altcineva. Cea mai captivantă scenă din spectacol este întruparea mirajului iubirii ideale pentru Dulcineea care propune o revelație numită Frumoasa fără corp. Folosind mijloace din categoria animației păpuşăreşti, în întunericul scenei rămân vizibile doar figurile eroului titular care priveşte cu o expresie plină de adorare şi cea a personajului feminin, Dulcinea, vaporoasă şi parcă imaterială în văluri albăstrii şi acvatice, întrupând dorul iubirii ideale. Un alt episod este acela în care Sancho Panza îl găseşte pe Don Quijote rănit şi se aşează lângă el pe pământ, luându-l în brațe spre a-l alina. Creatorul teatral aduce la suprafața vizuală un alt reper etern şi transformă imaginea într-un monument al durerii şi compasiunii profunde pentru cel suferind. Cea de-a treia secvență din spectacol este cea din final în care Don Quijote se suprapune simbolului crucii şi prin aceasta celui al marelui răstignit Isus Cristos, dând astfel dreptate lui Unamuno care l-a numit „sfântul nostru Don Quijote, un Christ spaniol, întemeietor al unei religii naționale"[23, p.76]. Întreg spectacolul este „un şir de

metafore într-o interpretare de zile mari a lui Dan Puric şi Constantin Dinulescu”[24, p.1], iar Cervantes „ar fi mândru cu siguranță de această viziune asupra poveştii născocite de el”[24, p.1].

Aşadar, spectacolul *Don Quijote* este unul de top artistic european, figura emblematică a cavalerului devenit mit european. Acest spectacol reprezintă un punct de vârf în panorama internațională prin noutatea abordării artistice, prin modernitatea limbajului, o sinteză a simbolurilor şi semnificațiilor culturale asamblate, o ducere mai departe a mesajului său către un alt viitor din care el nu va putea lipsi.

Dacă în anul sărbătoririi celor patru secole de dăinuire a lui Don Quijote s-au organizat sute, mii de manifestări dedicate cavalerului şi autorului său aceasta confirmă că idealurile lui Don Quijote sunt acelea care preocupă omenirea dintotdeauna, de aceea ele sunt căutate cu toată patima şi în mod continuu. Deşi starea edenică a omului este aruncată în viitor de concepțiile moderne; Don Quijote, o punea în trecut, într-o epocă de aur, ambele poziții fiind considerate „ideale”. Problema e că omul a trăit mereu sub condiția lui reală, printr-o inversiune a realității, şi pentru a depăşi acest impas, un lucru ar trebui să afle *omul*: că el este un miracol. Şi doar atunci când această idee va deveni o realitate a conştiinței umane se va înfăptui marea minune.

Întrucât personajul lui Don Quijote conține anumite aspecte din bogăția ipostazelor umane, credem că el este foarte aproape de sufletul modern, mărturie fiind prezența sa în literatura şi arta românească, dar şi universală şi numeroasele raportări moderne la semnificația etică a quijotismului şi dualitatea pragmatism-idealism, atât de proieminentă în societatea contemporană.

Aşadar, în urma investigării, valorificării şi asimilării prezențelor quijoteşti în dramaturgia românească am dedus că acest fenomen este întâlnit pe larg şi în creațiile dramatugilor, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, când prima parte a romanului *Don Quijote* începuse să se bucure de o oarecare popularitate. Prima piesă prelucrată după nuvela *Curiosul nestăpânit* i-a aparținut lui Costache Caragiali, fiind numită *Furiosul*, prezentată pe scena teatrului din Iaşi

în 1840. Mai târziu, în 1845, piesa a fost reluată pe scena Naționalului din Bucureşti, dar din păcate, piesa, nu s-a păstrat. În 1852 urmează montarea piesei *Don Quichotte de la Mancha* pe scena Naționalului din Iaşi, tradusă de Alecu Vasiliu. Piesa s-a bucurat de un mare succes, publicul apreciind spectacolul la justa-i valoare. Drama lui Constantin Iorgulescu *Cardenio de Grenada sau Amicul trădat* este a doua lucrare, după *Furiosul* lui Costache Caragiali, inspirată din episodul cervantesc, şi tipărită cu caractere slave la Iaşi în 1856. Dramaturgul român a modificat parțial textul, întrucât la Cervantes există o rezolvare pozitivă a conflictului, tinerii căsătorindu-se aşa cum doresc, iar în piesa lui C. Iorgulescu sfârşitul este de un tragism dur. Toți sunt aspru pedepsiți, iar limbajul ridicol, uneori vulgar, fac din această lucrare o simplă încercare dramatică fără prea mare valoare literară, autorul ei rămânând un nume puțin cunoscut istoriei literare româneşti. I. L. Caragiale a prelucrat capitolul aşa zis al *Curiosului impertinent*, publicând în volumul *Reminiscențe* piesa *Curiosul pedepsit*. În procesul prelucrării a redus textul original, suprimând parantezele, dialogurile, monologurile lungi şi chiar a schimbat trăsăturile esențiale ale operei şi personajelor. I. L. Caragiale a intenționat, astfel, să-şi ironizeze confrații, şi le-a oferit prin *Curiosul pedepsit* un model de lucrare tragică şi duioasă. M. Sorbul a oferit publicului piesa *Don Quijote della Mancha*, prima prezentație având loc la 24 octombrie 1924, pe scena Teatrului Național din Bucureşti. Piesa nu este altceva decât o prelungire a aceloraşi cunoscute interpretări, iar autorul ei popularizează aventurile părții a doua a românului, care nu erau cunoscute în țară, dorind să distreze publicul. Spectacolul a fost înalt apreciat de public la începutul secolului trecut şi este reluat şi astăzi cu acelaşi succes. V. Eftimiu scrie piesa *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi Moartea*, reluând drama lui Don Juan, adăugându-i un „prolog", şi un fel de „epilog" în care Don Juan declamă Morții o baladă şi în care se stabileşte o identitate hazlie între Don Sandoval, îndrăgostitul logodnic al uneia dintre victimele lui Don Juan, şi Don Quijote, şi el apărător al unei inexistente virtuți şi al unor imposibile idealuri. Comparând cele două personaje: Don Juan şi Don Quijote, V. Eftimiu, a dat frâu liber imaginației, respectând, totodată, adevărul literar. În piesa

Frumos şi sfânt, operă dramatică de mare vigoare artistică a lui Ion Druță, urmărim o paralelă dintre cei doi eroi: Călin Ababii şi Don Quijote. Ca şi faimosul cavaler, eroul druțian este un luptător, este un adept al dreptății, iar faptele sale vorbesc despre aceasta. Protagonistul dramei lupta cu ruinarea morală a semenilor săi, ocrotirea vieții fiind pentru el o datorie permanentă, imposibil de părăsit. Modernismul celor doi eroi spanioli Don Quijote şi Sancho Panza continuă sa-i inspire şi pe dramaturgii contemporani, printre care regizorul român Laurian Oniga, care a montat pe scena Teatrului Mic din Bucureşti spectacolul *Don Quijote,* regizorul şi actorul Dan Puric Teatrul care a montat un alt spectacol *Don Quijote* la teatrul Național din Bucureşti, cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la prima ediție a operei. Prin urmare, în figura cavalerului da la Mancha regizorii contemporani continuă să afle un fir prețios de etern uman.

Referințe bibliografice:

1. Minteanu E. *Motive mitice în dramaturgia românească*.- Bucureşti: Minerva, 1982.
2. Pârvan L. P. *Don Quijote, un metaroman*. - Piteşti-Braşov-Cluj-Napoca: Paralela 45, 2000.
3. Zamfirescu I. *Teatru şi umanitate. Motive general umane în creația dramatică a lumii.* - Bucureşti: Eminescu, 1979.
4. Burada T. T. *Istoria teatrului în Moldova*. - Bucureşti:. Minerva, 1975.
5. Freiberg M. *Cervantes în România*. În: *Studii de literatură universală şi comparată.* - Bucureşti: Editura Acad. R.S.R., 1971.
6. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Casa şcoalelor, 1942.
7. Tohăneanu G. *Cervantes şi Caragiale*. În: *Orizont* (Revistă a Uniunii Scriitorilor din România). – Bucureşti, 2001, decembrie.
8. Cervantes M. *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1983.

9. Caragiale I. L. *O noapte furtunoasă*. În: *Comediile lui I. L. Caragiale*. - Bucureşti: Humanitas, 1996.
10. Sorbul M. *Teatru*. *vol.I* - Bucureşti: E. S. P. L.A., 1956.
11. Mihăilescu G. *Născut în altă limbă Victor Eftimiu a dat strălucire armoniilor limbii române.* În: *Literatorul* . - 1992. – Nr. 5.
12. Ciorănescu Al. *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*. - Bucureşti: Casa şcoalelor, 1934.
13. Micu D. *Început de secol (1900-1916) curente şi scriitori*. - Bucureşti: Minerva, 1970.
14. Eftimiu V. *Poveste spaniolă cu Juan, Don Quijotte bufonul şi moartea*. - Bucureşti: Cultura românească, 1941.
15. Drimba O. *Teatrul de la origini şi până azi*. - Bucureşti: Albatros, 1973.
16. Trofan-Botnaru V-na. *Interferența eticului cu esteticul în drama* Frumos şi Sfânt *de Ion Druță.* În: *Limba Română*. – 1994, anul IV. – Nr.
17. Ciocanu I. *Ion Druță dramaturgul.* În: *Limba română*. - 1997, anul VII.- Nr. 5.
18. Druță I. *Frumos şi Sfânt*. În : Druță I. *Scrieri. vol.IV* - Chişinău: Hyperion, 1990.
19. Bileţchi N. *Ion Druță, probleme de ecologie a spiritului*. În: *Aspecte ale creației lui Ion Druță.* - Chişinău: Ştiința, 1990.
20. Neagu N. *Problema răului*. În: *Limba Română*. - 1994, anul IV. - Nr.5-6.
21. Cimpoi M. *Spațiul sacru*. În: *Aspecte ale creației lui Ion Druță*. - Chişinău: Ştiința, 1990.
22. Constantinescu M. *Atelierul de fabricat vise*. În: *România Literară*. – 1995, martie.
23. Unamuno M. *Despre sentimentul tragic al vieții: la oameni şi la popoare*. - Iaşi: Institutul European, 1995.
24. Păun T. *Don Quijote din spate*. deltarfi.ro/ştiri/889, 1994, Nr. 7-8.

CONCLUZII

Don Quijote de la Mancha este un meta-text ce trimite înapoi la alte mituri precum eroul antic Ulise, cavalerul medieval, Orfeu ş. a., spre textele antice, medievale şi renascentiste, dar este, totodată, şi un hipo-text, deoarece trimite înainte, la alte texte literare, cărora le-a servit şi le va servi drept model: eventuala parodie a romanului poliţist, sau orice text ulterior cu intenţie parodică. Întrucât Don Quijote a devenit în timp un mit, ce simbolizează curajul de a crede într-un ideal, de a face bine tuturor fără gratificaţie, celebră a devenit expresia „a se lupta cu morile de vânt," folosită cu referire la o persoană care trăieşte într-o lume imaginară sau luptă pentru o cauză pierdută. Prin forţa semantică eroul cervantesc este, de asemenea, folosit şi ca substantiv comun în expresia „eşti un don quijote". Acest fenomen posedă în continuare un înalt grad de atractivitate, respectiv, şi de actualitate reinterpretat şi receptat frecvent în literatura din spaţiul cultural românesc, fiecare ţară şi epocă având don quijoţii săi.

Quijotismul modern, după cum am arătat în lucrare, a devenit o noţiune universală, chiar un fenomen, iar Don Quijote dăinuie ca o figură simbolică, vie şi bogată în sensuri, prin complexitatea personalităţii sale de a redescoperi mereu omul, de a revela în orice veac umanul autentic. Quijotismul este cu adevărat o modalitate demnă de a trăi şi de a muri, este proba libertăţii individuale pusă în slujba binelui semenilor şi desăvârşirii personalităţii. Dar ceea ce nu a reuşit şi nici nu a încercat Don Quijote a fost posibilitatea unirii propriului său destin cu altele, pentru realizarea aceluiaşi ideal. Anume acest fapt explică şi eşecul său, eşecul aventurii strict individuale. Sancho Panza a intuit marea tragedie a lui Don Quijote fără a şti să o definească, atunci când l-a numit *Cavalerul Tristei Figuri.*

În cercetarea noastră am întreprins tentativa de a cerceta receptarea romanului *Don Quijote* de Cervantes în spaţiul literar românesc, lucrarea de faţă permiţându-ne formularea unor concluzii atingând atât aspectul teoretic şi metodologic al problemei, cât şi aspectul ei practic şi concret.

Noua perspectivă de cercetare a literaturii comparate, care a deplasat accentul de la studierea influențelor, axată pe emițător, spre investigarea efectelor receptării, a determinat redefinirea şi actualizarea unui întreg sistem de noțiuni şi concepte. Receptarea unei opere sau a creației unui scriitor într-un alt spațiu cultural reprezintă o schimbare a funcției sale constructive la trecerea din sistemul literaturii emițătoare în cel al literaturii receptoare. Delimitările teoretice deja constituite au configurat opțiunea personală pentru o metodologie nuanțată şi adecvată fiecărei etape a studiului.

Cercetând noțiunile generale despre formarea mitului Don Quijote şi quijotismul ca fenomen socio-cultural, am identificat procedeul de mitizare a eroului literar şi perioada de constituire a quijotismului ca fenomen, pătrunzând în mecanismul intim care a definit acest fenomen şi trecerea eroului în eternitate prin intermediul mitului. Mitologia modernă extinde accepția cuvântului mit şi la ceea ce s-a întâmplat după creație, fiind interesată şi de timpul istoric, nu doar de cel primordial. În acest sens, genul romanesc a devenit o suplinire a mitului arhaic, prin crearea unui tip mitic ce conferă o dimensiune atemporală dincolo de timpul istoric, care oferă doar un cadru.

Mitizarea eroului literar începe cu demitizarea lui, iar mitul este o realitate culturală complexă care poate fi interpretată în perspective multiple. Experiența mitică este trăirea sacrului ca sărbătoresc, iar sacrul este opus profanului, după cum o sărbătoare e opusă cotidianului.

Literaturile moderne, dezvoltate prin creație individuală, nu cunosc fenomenul colectivității anonime, singurul generator de mit. Prin urmare, literaturile mai tinere „nu creează, ci preiau mituri” în care dezvoltă virtualități noi, evidențiază valori potențiale. Aceste literaturi nu generează mitul, dar participă la devenirea lui semantică.

În Evul Mediu, epocă de entuziasm religios, romanele cavalereşti, zoomorfe, alegorice sunt, de asemenea, opere profane. Deşi au păstrat contactul cu mitologia vie a poporului, epopeile Evului Mediu au numeroase elemente ale miraculosului creştin, în schimb, primele romane moderne se constituie prin opoziție cu eposul

medieval în care sacrul, fie şi sub forme diferite sau degradate, era încă prezent. Prin urmare, dacă într-un poem epic (ciclul lui Carol cel Mare, cavalerii Mesei Rotunde) întâlnim fapte eroice mitizate ale unei persoane istorice sau, invers, un mit secularizat, Don Quijote şi Gargantua vor apare ca eroi voluntari ai unor *gesta parodica,* eroi care ucid nu monştrii mitici, ci mitul însuşi ca un monstru arhaic. Şi oricât ar fi încercat Miguel de Unamuno în comentariul său la *Don Quijote* să-l apropie pe acesta, prin transigența unei credințe absolute, ireductibile, de o Teresa de Avila, de un Ioan al Crucii ori de un Ignacio de Loyola, semnificația cărții lui Cervantes nu este în triumful, ci în eşecul *gestului sacral* desacralizat, devenit „formă fără fond."

Este cert că nu toate personajele literare devin mit, mitizarea fiind posibilă doar în măsura în care modul de cunoaştere reprezintă mai întâi un mod al existenței. Unicul personaj literar, promovat la condiția mitului este acela al lui Don Quijote, fiind un mit livresc, înrucât aceasta presupune *identitatea individualului cu universalul*, regăsirea eternității şi infinitului în contingența lucrurilor, a clipei şi fragmentului, descoperirea adevărului suprem în existență şi nu în conştiință. Personajul Don Quijote propune substituția categoriilor mentale ale logicii prin funcțiile cunoaşterii care cultivă „viziunile iraționale" şi speranța în absurdul rațional, glorifică credința şi viața care îşi asigură vivacitatea prin întreruperi în nesiguranță şi moarte. Aceste categorii ale paradoxiei promovează esența quijotismului ca mod de cunoaştere. Astfel, procesul de devenire mitică al lui Don Quijote se încheie, acesta fiind primul mit modern în istoria literaturii universale, Cavalerul oferind un mod nou de cunoaştere a lumii.

În epoca modernă, însă, experiența originară devine cu adevărat act mitic, geneză a unui cosmos, iar fenomenul originar nu este doar născător de lume, ci chiar punctul autentic al romanului. Fenomenul ce vizează descompunerea persoanei umane şi înlocuirea ei cu un om mitic poate fi urmărit chiar din antichitate. Socrate, de exemplu, reprezintă în perspectivă platonică, primatul omului asupra miticului. Mai târziu, însă, la neoplatonicieni, omul însuşi va deveni o figură mitică, o ființă cosmic-impersonală. Mitul sufletului, spre exemplu, care caută să se identifice cu

sine, să-şi trăiască destinul, pentru ca în clipa când ajunge să-şi aparţină total, să înceteze de a-şi mai aparţine. Una dintre marile descoperiri ale romanului modern este aceea a umanului ca loc al metamorfozelor, adevărată schimbare în antropologia romanescă. De aceea putem spune că a existat dintotdeauna un model exemplar al eroului, al omului care luptă pentru binele comunităţii din care face parte şi căruia îi sunt transferate aspiraţiile acestuia.

Fenomenul quijotesc include elemente definitorii: relaţia iluzie-realitate, curajul nesăbuit, voinţa, iluzia, iubirea ideală, nebunia, fiecare persoană având ceva din Don Quijote. La temelia quijotismului, ca fenomen socio-cultural complex, a stat evadarea eroului din operă şi identificarea cititorilor cu Don Quijote, cedând tentaţiei imposibilului şi încercând să trăiască ficţiunea, fiecare epocă înţelegându-l şi caracterizându-l în felul său, devenind fenomen universal, deşi fiecare literatură naţională i-a atribuit nuanţe specifice, începând de la contemporanii lui Cervantes.

Reducând la trei grupuri principale tipologia studiilor despre receptare: pasivă, reproductivă şi productivă, am urmărit în două capitole diferite aspecte cu privire la receptarea romanului *Don Quijote* în spaţiul cultural românesc, receptarea la nivelul traducerilor romanului în limba română, la nivelul interpretărilor critice, şi la nivelul creaţiei originale. Din aceste perspective, procesul receptării este urmărit în ascensiune, conturând efectele acesteia într-o altă literatură.

Traducerea romanului cervantesc în limba română, începând cu secolul al XIX-lea, demonstrează conştientizarea, problematizarea rolului şi importanţei traducerilor pentru dezvoltarea limbii române şi a literaturii naţionale, originale. Traducerile lui *Don Quijote* scot în evidenţă, de-a lungul timpului, atât schimbarea mentalităţii, cât şi educarea gustului cititorilor de limbă română, sensibilizarea faţă de un alt tip de lectură, cât şi conştientizarea şi asumarea rolului activităţii de traducere. I. Heliade-Rădulescu, prin traducerea lui *Don Quijote*, a adus culturii româneşti servicii neprețuite, contribuind la modelarea instrumentului lingvistic, fără de care nu ar fi fost cu putinţă asimilarea culturii moderne. I. L. Caragiale, oprindu-se la povestea *Curiosului impertinent*, a făcut o traducere mai mult rezumativă, iar Ştefan Vârgolici a oferit o traducere fidelă textului spaniol, bogată

în note şi explicații. Al. Popescu-Telega în traducerea romanului foloseşte originalul spaniol, urmărind îndeaproape textul, încercând pe cât posibil respectarea varietății şi armoniei stilurilor. În 1957 apare o altă ediție română, realizată după originalul spaniol, superioară din punct de vedere artistic celorlalte traduceri, foarte apropiată de original, semnată de Ion Frunzetti şi Edgar Papu. Ultima traducere a romanului *Don Quijote de la Mancha* în limba română, semnată de Sorin Mărculescu, a apărut în anul 2004, această ultimă versiune fiind şi prima datorată unui singur traducător. Această ultimă traducere a romanului cervantesc poate fi numită o „literalitate expresivă", deoarece traducătorul s-a apropiat mult mai mult de textul original. S. Mărculescu a respectat unele forme curente în mai multe limbi neolatine, deşi uneori şocante pentru puritatea lingvistică acceptată în limba română.

Receptarea operelor la nivelul traducerilor continuă să servească drept mijloc de circulație a valorilor internaționale. Chiar şi cele mai exacte, mai expresive traduceri includ uneori devieri din punctul de vedere al fidelității față de factorul emițător. Cu toate aceste insuficiențe, traducerile rămân, în continuare, un mijloc de bază al popularizării şi studierii valorilor internaționale, fiind însoțite de prefețe, introduceri sau comentarii adresate cititorului, deschizând, astfel, noi orizonturi pentru cercetările comparatiste.

La nivelul interpretării critice, cercetarea de-a lungul timpului a romanului cervantesc de către criticii şi scriitorii români conturează repere interpretative demne de consemnat atât cu privire la relația literaturii universale şi naționale cu Cervantes, cât şi la îmbogățirea aparatului critic, a exigezei cervanteşti. I. Heliade-Rădulescu şi M. Kogălniceanu au contribuit la popularizarea operei cervantine, pentru prima oară în literatura română încearcându-se explicarea funcționalității, a plurivalenței romanului într-un cadru istoric şi social concret. Prima contribuție, cu adevărat importantă, i-a revenit lui Şt. Vârgolici, care a scris unul dintre primele studii româneşti despre Cervantes. La popularizarea romanului au contribuit, de asemenea, N. Iorga, E. Lovinescu, D. Caracostea care au scris lucrări de valoare şi de referință în cervantistica românească. Printre hispaniştii români din perioada interbelică se evidențiază Al. Popescu-Telega, care a contribuit la popularizarea

literaturii spaniole în paginile unor periodice şi în volume aparte, N. Façon a definit câteva relații dintre operele lui Cervantes şi filozofia Renaşterii, incluzând şi concepțiile lui Erasmus din Rotterdam. În cadrul interpretărilor interbelice ale lui *Don Quijote* se disting şi cele ale lui I. Pillat care s-a evidențiat prin încercările de a explica modernitatea romanului. Un mare aport la popularizarea romanului *Don Quijote* l-au avut T. Vianu şi G. Călinescu prin studiile şi articolele ce țin de fenomenul literar hispanic. O interpretare originală a romanului *Don Quijote* îi aparține Ilenei Bucurenciu-Bârsan care consideră că întreg romanul poate fi interpretat ca romanul devenirii lui Sancho. Z. Dumitrescu-Buşulenga reflectează despre locul şi rolul romanului *Don Quijote* în istoria culturii şi literaturii europene, iar V. Cristea ne invită la o călătorie în interiorul operei. O. Drimba şi P. Al. Georgescu au contribuit la interpretarea romanului *Don Quijote* prin numeroase studii, articole şi lucrări. O interpretare mai proaspătă îi aparține I. Mustață şi lui A. Dumitriu care relatează în eseurile lor impresiile pe care le-au cules în urma „întâlnirii" lor cu *Don Quijote*. Am cercetat, de asemenea, modul de interpretare a quijotismului în eseistica românească, axându-ne doar asupra unor lucrări şi articole de proporții, cum ar fi volumul lui O. Paler despre Don Quijote în Est.

Înregistrarea existenței unui filon sau a unor lucrări ce „respiră" cervantism în literatura română este argumentul necesar pentru a sublinia impotranța lucrării de față. La nivelul creației originale, receprorul fiind la rândul său autor, procesul receptării este urmărit în ascensiune. Receptarea creatoare a romanului *Don Quijote* şi-a găsit expresia în atitudini şi gesturi ale scriitorilor români inspirați de opera, dar mai ales de spiritul cervantesc, împrumutând din creația lui Cervantes diferite elemente, atât din scenografia romanului, unele aspecte exterioare, cât şi din tehnica narativă, simbolul quijotismului căpătând entiziasm poetic.

Studiind formele de receptare creatoare ale quijotismului în poezia epică şi lirica românească am identificat o prezență largă a acestui fenomen, poeții fiind marcați de simbolul persistent al lui Don Quijote. I. Budai-Deleanu este unul dintre primii creatori români care îl citeşte pe *Don Quijote* şi se lasă influențat de el. Urmărim o influență directă a romanului cervantin, urmând apoi şi alte elemente

comune: declanşarea nebuniei eroilor, datorită lecturii unor cărți cu caracter fantastic, ideea de a porni în lume la bătrânețe în căutare de aventuri. Pregătirile de drum sunt aproape identice, cel puțin ca structură, de asemenea problema alegerii scutierilor este foarte asemănătoare. Am descoperit o serie de analogii dintre roman şi poem, I. Budai-Deleanu respectând modelul până la paralelisme de amănunt. M. Eminescu scrie poemul *Diamantul Nordului*, subintitulat *Capriccio*, *Utopia lui Don Quijote* sau chiar *Viziunea lui Don Quijote*, ce sugerează noblețea sufletească a personajului, al cărui model poetul l-a găsit întruchipat în eroul spaniol. Deşi nu poate fi vorba de o înrâurire directă a romanului *Don Quijote* asupra poemului, putem afirma că este înrudire de fond, de o afinitate a tendinței spre un ideal, efectuat la un nivel abstract, de „utopie" sau „viziune". I. Pillat, impresionat de figura lui Don Quijote, i-a dedicat câteve poezii care exemplifică un fragment din roman, trecut prin sufletul şi sensibilitatea poetului. În perioada de maturitate creatoare, poetul revine la imaginea eroului spaniol, fiind pătruns de adevărata semnificație a quijotismului, conferind interpretări subtile ale eroului spaniol. Quijotismul, ca simbol, a fost reflectat şi în creația poetului M. Sorescu, în volumul de junețe întitulat *Tinerețea lui Don Quijote*, în care se exprimă pe sine ca eu poetic, căruia i-a dat ca titlu numele vestitului hidalgo. În această culegere poetul oferă multiple posibilități interpretative ale romanului, tocmai datorită eterogenității sale, precum şi perspectivelor moderne de înțelegere pe care el le conferă, rămânând şi astăzi o operă deschisă, permanent îmbogățită în semnificații prin aporturile şi mentalitatea noilor generații de cititori. Din perspectiva proiecției simbolului quijotesc în literatura română, remarcabilă este atât opera, cât şi figura cunoscutului poet Al. Macedonski care a fost un non-conformist, un visător, uneori utopic şi himeric, alteori revoltat şi agresiv. Poetul a luptat mereu ca să-şi impună natura sa sufletească, pentru a o face recunoscută şi apreciată. Atât la poetul român, cât şi la Don Quijote, visul şi realitatea nu s-au putut concilia niciodată, iar în consecință cele două planuri au putut doar să alterneze sau să coexiste. Poetul îşi organizează o lume fictivă de refugiu, ca şi Don Quijote, fiind lucid de faptul că visul său este irealizabil, că realitatea este invincibilă. Aceste motive şi-au găsit reflectare în

întreaga creație a poetului. Rezonanța imaginii quijoteşti am urmărit-o şi în poezia lui L. Blaga, unele dintre versurile acestuia fiind influențate de figura lui Don Quijote şi rămânând semnificative în acest sens. Poetul se identifică totalmente cu eroul spaniol, care străbate peisajul în compania lui Sancho Panza, conştient de pericole, dar continuându-şi drumul, ciclul de poezii *Paşii Profetului* fiind plin de o tristețe quijotescă. L. Valea se drapează şi el după faldurile mantiei cavalerului într-o carte de poeme întitulată *Întoarcerea lui Don Quijote*, preluând metafora lui Don Quijote în poezia *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote*, identificându-se cu eroul spaniol, simbolul visătorului care trăieşte în imaginar. Poetul crede în realizarea idealului cavaleresc, exprimând ideea în mod optimist.

În opera lui L. Deleanu un loc aparte îi revine ciclului de poezii *Săbii peste Spania,* unde poetul a evocat real şi impresionant mici scene de război, prezent fiind „Don Quijot din Salamanca brună”, peste întreaga atmosferă de război a Spaniei proiectându-se fantoma Cavalerului Tristei Figuri. În poeziile lui L. Damian am constatat cu certitudine că starea definitorie a eroului e aşteptarea dureroasă, neliniştea lucidă - toate acestea specifice lui Don Quijote. În creația poetului V. Romanciuc sunt prezente mari personalități: I. Creangă, M. Eminescu, M. Sadoveanu, dar şi Don Quijote, eroul apărând în poezia de inspirație quijotescă şi de factură filozofică *Din poveţile lui Don Quijote*. În culegerea de poezii *Arhivele Golgotei* de A. Suceveanu am observat o schimbare, întrucât, punându-şi costumul de hidalgo medieval, poetul apare în postura lui Don Quijote, măcinând o făină tragică la morile secolului al XX-lea, un veac modern şi contradictoriu. Impresionat de simbolismul quijotismului: credință, sacrificiu, năzuință spre ideal A. Suceveanu transpune în poeziile sale aceste calități quijoteşti, demonstrând prin aceasta eternitatea lor.

În procesul de identificare a revitalizării lui *Don Quijote* în proza românească am cercetat câteva aspecte şi am dezvăluit semnificația etică a quijotismului în creațiile unor scriitori. În cele două romane *Pe drumuri de munte* şi *În munții Neamțului* Calistrat Hogaş urmăreşte un ideal - nu de cavalerism rătăcitor, ci de excursionism pribeag, utilizând procedeul călătoriei ca şi Cervantes. Imaginea

scriitorului drumeț a rămas în memoria contemporanilor, fiind asociată cu imaginea lui Don Quijote şi a Rocinantei sale. În procesul cercetării am descoperit diverse elemente comune între cei doi eroi. În creația lui G. Călinescu am depistat afinități structurale cu personajul cervantin. Scriitorul român reuneşte în profilul arhitectului Ioanide, eroul romanelor *Bietul Ioanide* şi *Scrinul Negru*, calități tipice unor eroi, printre care şi Don Quijote. Ioanide este şi el într-o anumită măsură un Don Quijote, un vizionar, dar unul aparte, reprezentativ pentru secolul al XX-lea. El încearcă să se realizeze într-o lume mai evoluată, devenită o forță de constrângere a geniului şi de neutralizare a oricăror aspirații înalte. Spre deosebire de ingeniosul hidalg, acesta nu este un cutezător nebun, care merge orbeşte înainte, afirmând idealurile sale himerice. Arhitectul trăieşte dorul unei alte epoci de virtuți cavalereşti şi nu se poate acomoda deloc obligațiilor cotidiene, ceea ce îl înrudeşte foarte mult cu Don Quijote. Şi în romanul *Enigma Otiliei* găsim unele concordanțe cu eroul Don Quijote în persoana ambițiosului tânăr Felix Sima. El este un erou şi un participant activ, având o fire echilibrată, cu un simț al disciplinei înnăscut, care îl fereşte de excese. Ca şi Don Quijote, care avea un scop clar determinat, Felix e capabil de concentrarea voinței în vederea scopurilor fixate, pregătindu-se serios pentru o carieră universitară strălucită. Dragostea rămâne pentru Felix o idee, o imagine inalterabilă a eternului femenin, de altfel ca şi imaginea Dulcineei pentru Don Quijote.

Jacques G. Costin în nuveleta *Don Quichotte* din lucrarea *Exerciții pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte* parodiază romanul *Don Quijote*, povestind ultima aventură a eroului, postumă, absurdă, de o singură zi. În zorii unei zile de sărbătoare, plictisit de inacțiune, Don Quijote dispare de pe soclul monumental din piața Argamasilla, în dorința de a-şi scrie singur epopeea, având deja experiența greşelilor trecute. Dar ducele de Bejar îi opreşte avântul generos, impunându-l să-şi reia ținuta istorică de altă dată. Don Quijote a ascultat lungul apel în tăcere, s-a apropiat de bibliotecă şi a urmat întocmai recomandările ducelui de Bejar. În romanul *Trei dinți din față*, M. Sorescu descrie complexitatea aspectelor cervanteşti, neliniştea existențială şi absurdul care l-au preocupat mereu. În centrul

intrigii stau aluziile la romanul cavaleresc medieval, cu bravi cavaleri ca Don Quijote, aceştia fiind apărători ai cauzei binelui în lume. Am descoperit afinități între cei doi eroi: Don Quijote şi Val Tomiță, ambii având planuri grozave de viitor, trăind într-o lume imaginară, doar că eroul sorescian ezita să acționeze. În romanul *Povara bunătății noastre* scriitorul basarabean I. Druță a creat un erou foarte asemător cu Don Quijote. Viața lui Onache Cărăbuş, nu este una liniară şi monotonă ca, de altfel, şi viața lui Don Quijote, ci una zbuciumată. Onache Cărăbuş nu râvneşte la nimic din ce nu-i al său, nu dă dovadă de lăcomie, refuză chiar a primi, dacă i se oferă, ceea ce nu i se cuvine. Această trăsătură îl înrudeşte cu Don Quijote, care e la fel de cinstit şi onest. Pentru Onache, cadrul ideal de existență nu-i nici capitalismul, nici socialismul, el încearcă, asemenea lui Don Quijote, să-şi întemeieze, în orice context social şi indiferent de timpul istoric, un spațiu securizant propriu. Eroul înțelege a trăi cu dreptate şi se bazează pe propriile puteri în luptă, ceea ce-l apropie de Don Quijote. Ca şi bravul Cavaler, Onache ura nedreptatea, oriunde şi oricând i-ar fi răsărit în cale. Cu interes deosebit am cercetat romanul lui A. Busuioc *Singur în fața dragostei*. Radu Negrescu, eroul central, inițial îmbrăcă masca unui „Don Quijote" al satului basarabean, dar apoi se vindecă de romantism, lasă în pace morile de vânt, fiind în aşteptarea „marelui semnal" – invitația la aspirantură. Negrescu este un antierou, în raport cu ce ne-am obişnuit să calificăm drept erou, iar comportamentul său se deosebeşte vădit de cel al eroilor pozitivi din alte proze. Dar un antierou cu dublu sens este şi Don Quijote: de parodie a idealului fantezist de erou din romanele cavalereşti, dar şi de antipod al „bunului simț". Prin personalitatea complexă a lui Radu Negrescu, romanul îşi propune să răspundă la cea mai donquijotescă întrebare: face oare să te pui de-a curmezişul nedreptăților, să te zbați, să lupți şi până la urmă să învingi? Drama lui Radu Negrescu constă în lipsa unui ideal şi a unui scop bine determinat în viață, spre deosebire de Don Quijote, care ştie exact ce are de făcut. Doar în final, eroul înțelege că a greşit, atunci când a crezut numai în el. Acum însă când a biruit totuşi dragostea, el înțelege că are nevoie şi de o altă persoană. Radu Negrescu este un simbol al mom-conformismului, ca şi Don Quijote, prin aceasta sfidând canoanele,

convențiile, înțelegând că trebuie să-şi schimbe atitudinea, să fie deschis şi cooperant pentru a se regăsi cu adevărat.

Investigând, valorificând şi asimilând prezențele quijoteşti în dramaturgie, am dedus că acest fenomen este difuzat în creațiile dramatugilor români, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, când prima parte a romanului *Don Quijote* începuse să se bucure de o oarecare popularitate. Prima piesă prelucrată după nuvela *Curiosul nestăpânit* i-a aparținut lui Costache Caragiali, fiind numită *Furiosul*, prezentată pe scena teatrului din Iaşi în 1840. Mai târziu, în 1845, piesa a fost reluată pe scena Naționalului din Bucureşti, dar, din păcate, piesa nu s-a păstrat. În 1852 urmează montarea piesei *Don Quichotte de la Mancha* pe scena Naționalului din Iaşi, tradusă de Alecu Vasiliu. Piesa s-a bucurat de un mare succes, publicul apreciind spectacolul la justa-i valoare. Drama lui Constantin Iorgulescu *Cardenio de Grenada sau Amicul trădat* este a doua lucrare, după *Furiosul* lui Costache Caragiali, inspirată din episodul cervantesc, şi tipărită cu caractere slave la Iaşi în 1856. Dramaturgul român a modificat parțial textul, întrucât la Cervantes există o rezolvare pozitivă a conflictului, tinerii căsătorindu-se aşa cum doresc, iar în piesa lui C. Iorgulescu sfârşitul este de un tragism dur. Limbajul ridicol, uneori vulgar, fac din această lucrare o simplă încercare dramatică fără prea mare valoare literară, autorul ei rămânând un nume puțin cunoscut istoriei literare româneşti. I. L. Caragiale a prelucrat capitolul aşa zis al *Curiosului impertinent*. În procesul prelucrării a redus textul original, suprimând parantezele, dialogurile, monologurile lungi şi chiar a schimbat trăsăturile esențiale ale operei şi personajelor. I. L. Caragiale a intenționat, astfel, să-şi ironizeze confrații, şi le-a oferit prin *Curiosul pedepsit* un model de lucrare tragică şi duioasă. M. Sorbul a oferit publicului piesa *Don Quijote della Mancha*, fiind montată pe scena Teatrului Național din Bucureşti. Piesa nu este altceva decât o prelungire a aceloraşi cunoscute interpretări, iar autorul ei popularizează aventurile părții a doua a românului, care nu erau cunoscute în țară, dorind să distreze publicul. Spectacolul a fost înalt apreciat de public la începutul secolului trecut şi este reluat şi astăzi cu acelaşi succes. V. Eftimiu a scris piesa *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijotte, Bufonul şi*

Moartea, reluând drama lui Don Juan, stabilind o identitate hazlie între Don Sandoval, îndrăgostitul logodnic al uneia dintre victimele lui Don Juan, şi Don Quijote, şi el apărător al unei inexistente virtuți şi al unor imposibile idealuri. Comparând cele două personaje V. Eftimiu a dat frâu liber imaginației, respectând, totodată, adevărul literar. În piesa *Frumos şi sfânt*, operă dramatică de mare vigoare artistică a lui Ion Druță, am descoperit multe tangențe între cei doi eroi: Călin Ababii şi Don Quijote. Ca şi faimosul cavaler, eroul druțian este un luptător, este un adept al dreptății, iar faptele sale vorbesc despre aceasta. Protagonistul dramei luptă cu ruinarea morală a semenilor săi, ocrotirea vieții fiind pentru el o datorie permanentă, imposibil de părăsit. Modernismul celor doi eroi spanioli, Don Quijote şi Sancho Panza, continuă sa-i inspire şi pe dramaturgii contemporani, printre care regizorul român Laurian Oniga, care a montat pe scena Teatrului Mic din Bucureşti spectacolul *Don Quijote* şi regizorul şi actorul Dan Puric care a montat un alt spectacol *Don Quijote* la Teatrul Național din Bucureşti, cu ocazia împlinirii a 400 de ani de la prima ediție a operei. Ambele spectacole au fost înalt apreciate atât de criticii de teatru, cât şi de spectatori, fiind pe larg mediatizate de presa românească.

Prin urmare, în figura cavalerului da la Mancha regizorii contemporani continuă să afle un fir prețios de etern uman, iar romanul lui Cervantes reprezintă o punte peste timp, care uneşte trecutul cu viitorul prin relația profundă pe care o oferă dimensiunea sa, reprezentând atât o parodie şi înnoire a miturilor anterioare, dar şi geneza unui mit esențial al umanității.

Cercetarea este completată cu o bibliografie selectivă care cuprinde atât textele artistice analizate cât şi literatura critică consultată şi citată.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. **Texte artistice**

1. Cervantes M de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1-2 - Chişinău: Hyperion. 1993. 1 - 464p., 2 - 448p.
2. Mărculescu Sorin. *Cervantes. Don Quijote de la Mancha*. Vol.1-2. - Bucureşti: Paralela 45, 2004. 1 - 550p., 2 – 576p.

*

* *

3. Blaga L. *Opere*, vol. I. - Chişinău: Ştiinţa, 1995. 686p.
4. Blaga L. *În marea trecere: Poezii. Teatru.* - Chişinău: Litera, 1997. 319p.
5. Budai-Deleanu I. *Ţiganiada*, B.A.R., ms. N 2634*,* f. 78r.
6. Budai-Deleanu I. *Ţiganiada (A); Trei viteji.* – În: Budai-Deleanu I. *Opere*. - Bucureşti: Minerva, 1975. 414p.
7. Busuioc A. *Singur în faţa dragostei*. *Scrieri alese.* - Bucureşti: Litera Internaţional, 2003. 491p.
8. Caragiale I. L. *O noapte furtunoasă*. – În: Caragiale I. L. *Comedii*. -Bucureşti: Humanitas, 1996. P.37-82.
9. Călinescu G. *Bietul Ioanide*. - Bucurşti: Cartea Românească. 1986. 672p.
10. Costin J. *Don Quichotte*. – În: Costin J. *Exerciţii pentru mâna dreaptă şi Don Quichotte*. - Bucureşti: Editura Naţională S. Ciornei, 1931. P.137-175.
11. Damian L. *Scrieri alese.Vol.1*- Chişinău: Literatura artistică, 1985. 301p.
12. Damian L. *Poezii şi poeme*. - Chişinău: Literaturara artistică, 1986. 208p.
13. Deleanu L. *Scrieri. Vol. I.* - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1976. 606p.
14. Druţă I. *Frumos şi Sfânt.* – În: Druţă I. *Scrieri. Vol. IV*. - Chişinău: Hyperion, 1990. P.5-347.

15. Druță I. *Povara bunătății noastre.* – În: Druță I. *Scrieri. Vol. II.* - Chişinău: Literatura artistică. 1990. 496 p.!!!!
16. Eftimiu V. *Poveste spaniolă cu Don Juan, Don Quijote, bufonul şi moartea.* - Bucureşti: Cultura românească, 1941. 200p.
17. Erasmus din Rotterdam. *Elogiul nebuniei sau Cuvântare spre lauda prostiei.* - Bucureşti: Editura Ştiințifică, 1959. 119p.
18. Hogaş C. *Pe drumuri de munte*. - Iaşi: Junimea, 1983. 310p.
19. Hogaş C. *În munții Neamțului*. - Bucureşti: Minerva, 1978, 302p.
20. Macedonski Al. *Opere. Vol. I.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966. 444p.
21. Macedonski Al. *Opere*. *Vol.III.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967. 317p.
22. Paler O. *Don Quijote în Est*. - Bucureşti: Albatros, 1994. 382p.
23. Paler O. *Scrisori imaginare* - Bucureşti: Eminescu, 1979. 257p.
24. Pillat I. *Poezii*. - Bucureşti: Minerva, 1989. 415p.
25. Shakespeare W. *Hamlet.* – În: Shakespeare W. *Romeo şi Julieta. Hamlet*. – Chişinău: Litera, 1997. - P. 152-294.
26. Sorbul M. *Teatru*.*Vol. I.* - Bucureşti: Editură de Stat pentru literatură şi artă, 1956. 352p.
27. Sorescu M. *Tinerețea lui Don Quijote*. - Bucureşti: Editura tineretului, 1968. 155p.
28. Sorescu M. *Poeme*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1965. 134p.
24. Sorescu M. *Trei dinți din față*. - Bucureşti: Eminescu, 1977. 494p
25. Suceveanu A. *Acelaşi Don Quijote.* – În: Suceveanu A. *Înfruntarea lui Heraclit: poezii, eseuri.* - Chişinău: Litera, 1998. P.249-252.
26. Valea L. *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote* // *Literatorul*, 1992, Nr. 19.

II. **Literatură critică**

1. Andreescu M. *Marin Sorescu. Instantaneu critic*. - Bucureşti: Albatros, 1983. 225p.
2. Armăsar I. P. *Gustave Flaubert şi literatura română*. – Braşov: Ed. Universității „Transilvania”, 2004. 254p.
3. Bahtin M. *Probleme de literatură şi estetică*. - Bucureşti: Univers, 1982. 254p.
4. Balotă N. *Permanențe mitice în literatură* // *Evphorion. Eseuri.* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1969. 636p.
5. Bălu I. *George Călinescu. Eseu despre etapele creației*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1970. 543p.
6. Bellu P. *Blaga în marea trecere*. - Bucureşti: Eminescu, 1970. 286p.
7. Beniost L. *Semne, simboluri şi mituri*. - Bucureşti: Humanitas, 1995. 187p.
8. Bilețchi N. *Ion Druță, probleme de ecologie a spiritului*. – În: *Aspecte ale creației lui Ion Druță*. - Chişinău: Ştiința, 1990. P. 50-59.
9. Blaga L. *Gândire românească în Transilvania în secolul al XVII-lea*. - Bucureşti: Editura Ştiințifică, 1966. 229p.
10. Bucurenciu-Bârsan I. *Don Quijote – romanul devenirii lui Sancho sau o lecție de Quijotism* // *Analele Universității Bucureşti. Literatura Universală şi comparată*. Anul XX, 1972, Nr.2. P. 39-51.
11. Burada T.T. *Istoria teatrului în Moldova*.- Bucureşti: Minerva, 1975. 809p.
12. Butnaru L. *Spunerea de sine*: *Coordonanțe şi esențe spirituale*. - Chişinău: Ed. Uniunii Scriitorilor, 1994. 255p.
13. Caracostea D. *Critică şi istorie literară*. – În: Caracostea D. *Scrieri alese*, Vol. I. - Bucureşti: Minerva, 1986. 428p.
14. Călinescu G. *Cervantes*. – În: Cervantes y Saavedra M. de. *Don Quijote de la Mancha*. - Chişinău: Hyperion, 1993. P. 5-17.
15. Călinescu G. *Dostoievski* // *Analele Academiei R.P.R.* Vol. 6. - Bucureşti: Ed. Acad. R.P.R., 1956. P.123-134.
16. Călinescu G. *Impresii asupra literaturii spaniole*. - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1965. 366p.

17. Călinescu M. *Eseuri critice.*- Bucureşti:Editura pentru literatură,1967. 246p.
18. Călinescu G. *Istoria literaturii române. Compendiu* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1968. 429p.
19. Călinescu G. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. - Bucureşti: Editura Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, 1941. 948p.
20. Călinescu G. *Un minor mare.* – În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori*. - Bucureşti: Eminescu, 1976. P. 62-71.
21. Călinesu G. *Opera lui M. Eminescu*. - Bucureşti: Minerva, 1976. v. I, 685p.
22. Chira Gh. *A. Busuioc. Profiluri literare*. - Chişinău: Lumina, 1998. 611p.
23. Cibotaru S., Botezatu E. *Liviu Deleanu*. – În: Deleanu L. *Scrieri*. - Chişinău: Cartea Moldovenească. 1976. v. I, P. 3-26.
24. Cimpoi M. *O istorie deschisă a literaturii române din Basarabia*. -Chişinău: Arc, 1997, 428p.
25. Cimpoi M. *Spaţiul sacru. Prefaţă şi tabel cronologic.* – În: Druţă I. *Povara bunătăţii noastre*. - Bucureşti: Minerva, 1992. P.5-36.
26. Cimpoi M. *Disocieri*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1969. 207p.
27. Cimpoi M. *Spaţiul sacru* // *Aspecte ale creaţiei lui Ion Druţă*. - Chişinău: Ştiinţa. 1990. P. 14-29.
28. Cimpoi M. *Prefaţă*. – În: Suceveanu A. *Mesaje la sfârşit de mileniu*. - Chişinău: Literatura artistică, 1987. P. 3-7.
29. Ciocanu I. *Ion Druţă – dramaturgul* // *Limba română.* - 1997. N5, anul VII, P. 147-153.
30. Ciocanu I. *Tentaţia exemplarităţii. Însemnări pe marginea prozei lui Aureliu Busuioc // Limba română*. – 1995, Nr. 6, anul V. P. 112-114.
31. Ciopraga C. *Calistrat Hogaş*. - Bucureşti: Editura de Stat pentru literatură şi Artă, 1960. 262p.
32. Ciorănescu Al. *Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui*. - Craiova: Casa şcoalelor, 1943. 277p.
33. Ciuică V. *Pe urmele lui Calistrat Hogaş*. - Bucureşti: Editura Sport-Turism, 1981. 158p.

34. Constantinescu M. *Atelierul de fabricat vise* // *România Literară*. - Bucureşti: 1995, 8-14 martie, P. 16.
35. Cornea P. *Traduceri şi traducători în prima jumătate a secolului al XIX-lea* // Cornea P. *De la Alexandrescu la Eminescu: Aspecte. Figuri. Idei.* – Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966. P. 38-77.
36. Cornea P. *Studii de literatură română modernă*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1962. 355p.
37. Cornea P. *Conceptul de „concordanță" în literatura comparată şi a categoriei sale* // *Studii de literatură comparată*. - Bucureşti: Editura Acad. Rep. Soc. Rom., 1968. P. 33-42.
38. Cornea P. *De la Alexandrescu la Eminescu: Aspecte. Figuri. Idei* - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966. 407p.
39. Coroban V. *Studii. Eseuri. Recenzii*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1968. 383p.
40. Coroliova E. *Ipostazele unui personaj* // *Cultura,* 1970, 14 februarie.
41. Cristea, V. *Pe urmele lui Don Quijote*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1974. 216p.
42. Curtius E. R. *Literatura europeană şi evul mediu latin*. - Bucureşti: Editura Univers, 1970. 816p.
43. Damian S. *G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului*. - Bucureşti: Minerva, 1971. 351p.
44. Dan I. *Poet al muntelui* // *Calistrat Hogaş interpretat de autori*. - Bucureşti: Eminescu, 1976. P 162-172.
45. Deleanu L. *Scrieri*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1976. Vol. I. 606p.
46. Diaconu D. *Literatura spaniolă în paginile revistei „Convorbiri literare", perioada 1867-1944 // Studii de literatură universală şi comparată,* - Bucureşti: 1972. P. 25-30.
47. *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*. - Bucureşti: Editura Academiei R. S. R., 1979. 973p.
48. *Dicționar de termeni literari*. - Bucureşti: Ed. Acad. R.S.R., 1976. 493p.

49. Dima Al. *Principii de literatură comparată*. - Bucureşti: Editura Enciclopedică, 1972. 202p.
50. Dimitriu D. *Grădinile suspendate. Poezia lui Alexandru Macedonski.* - Iaşi: Junimea, 1988. 286p.
51. Doinaş Şt. Aug. *Sinteze. Orfeu şi tentația realului*. - Bucureşti: Eminescu, 1974. 285p.
52. Dolgan M. *Marginalii critice*. - Chişinău: Cartea Moldovenească, 1973. 235p.
53. Donici L. *Marele Archimedes: proză literară, publicistică, receptare critică.* - Bucureşti: Editura Fundației Culturale Române, 1997. 391p.
53. Dostoievski F. M. *Jurnal de scriitor*. - Iaşi: Polirom, 2006. 282p.
54. Dostoievski F. *Opere.* Vol. 6. - Bucureşti: E.L.U. 1969. 380p.
55. Drimba O. *Capodopera lui Cervantes*. – În: Drimba O. *Eseuri de literatură străină.* - Cluj-Napoca: Dacia, 1976. P. 226-260.
56. Dumitrescu-Buşulenga Z. *Renaşterea, Umanismul şi dialogul artelor*. Bucureşti: Univers, 1975. 275p.
57. Dumitrescu-Buşulenga Z. *Cervantes: sinteză spaniolă şi universală*. – În: Dumitrescu-Buşulenga Z. *Valori şi echivalente umanistice: Excurs critic şi comparatist*. - Bucureşti: Univers, 1973. P. 360-367.
58. Dumitriu A. *Retrospective*. - Bucureşti: Editura Tehnică, 1991. 246p.
59. Duțu Al. *Coordonate ale culturii româneşti în secolul al XVIII-lea (1700-1821) Studii şi texte*. - Bucureşti: Editura Pentru literatură, 1968. 398p.
60. Duțu Al. *Nicolae Iorga în spațiul literaturii universale* // *Secolul XX.* - 1971- Nr. 5. - P. 57-62.
61. Eliade M. *Aspecte ale mitului*. - Bucureşti: Univers, 1978. 148p.
62. Foucault M. *Istoria nebuniei în epoca clasică*. - Bucureşti: Humanitas, 1972. 576p.
63. Freiberg M. *Cervantes în România* // *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Ed. Acad. R.S.R.,1971. P. 79-107.
64. Freiberg M. *Motivul „Don Quijote" în poemul „Trei viteji" al lui I. Budai-Deleanu*. – În: *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*. - Bucureşti: Ed. Acad. R.S.R., 1970. - P. 167-173.

65. Galaicu-Păun Em. *Arcadie Suceveanu spre o „secundă" mai dură* // *Basarabia*. - Chişinău, 1994, Nr. 7-8, P.71-74.
66. Gaultier J. *Bovarismul*. - Iaşi: Institutul European, 1993. 211p.
67. Gavrilov A. *Structura tipologică şi caracterologică a eroului în romanul „Singur în fața dragostei" de A. Busuioc*. – În: *Literatura română postbelică. Integrări, valorificări, reconsiderări.* - Chişinău: Tipografia centrală, 1998. - P. 343-359.
68. Gavrilov A. *Reflecții asupra romanului*. - Chişinău: Literatura artistică, 1984. 186p.
69. Georgescu P. Al. *„Don Qujote", romanul luptei între două sisteme*. În: Georgescu P. Al. *Valori hispanice în perspectivă românească*. - Bucureşti: Cartea românească, 1986. - P. 64-75.
70. Gheorghe G. *Cuvânt înainte*. – În: Dumitriu A. *Retrospective*. - Bucureşti: Editura Tehnică. 1991. - P. 5-16.
71. Grigorescu D. *Introducere în literatura comparată. Teoria*. – Bucureşti: Semne, 1997. 409p.
72. Heliade-Rădulescu I. *Critica literară*. - Bucureşti: Minerva, 1979. 85p.
73. Ionescu C. M. *Don Quijote, mit modern* // *Studii de literatură universală.* V. VIII. - Bucureşti: Ed. Acad. R.P.R., 1966. - P. 35-50.
74. Iordan I. *Don Quijote*. – Bucureşti: Imp. Națională, 1939, 22p. (extras din *Revista Fundațiilor Regale,* 1939. – Nr.4. - P. 83-101.
75. Iorga N. *Câteva zile prin Spania*. - Bucureşti: Editura Vălenii de Munte, 1927. 70p.
76. Iorga N. *Istoria literaturilor romanice în dezvoltarea şi legăturile lor*. V.1-3. - Bucureşti: Editura pentru literatura universală, 1968. 2288 p.
77. Iorga N. *Istoria universală văzută prin literatură*. – Vălenii de Munte: Datina Rom., 1939. 345p.
78. Kogălniceanu M. *Despre literatură*. - Bucureşti: E.S.P.L.A., 1956. 189p.
79. Kogălniceanu M. *Scrisori. Note de călătorie*. - Bucureşti: Editura pentru literatură, 1967. 311p.

80. Lefevere A. *Theorie littéraire et littérature traduite* // *Revue canadienne de littérature comparée*. - 1982. - Nr. 1. - P.137-156.
84. Llanos-Riesgo E., Dumbrăveanu I., Rusu N. *Miguel de Cervantes*. – Chişinău, Cartea Moldovenească, 1966. 126p.
85. Lovinescu E. *În marginea lui Don Quijote* // *Noua Revistă Română.* – 1916. - Nr.7. - P.105.
86. Lovinescu E. *Rapsod homeric*. – În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori*.- Bucureşti: Eminescu, 1976. - P. 48-58.
87. Marino A. *Viața lui Alexandru Macedonski*. – Bucureşti: Editura pentru literatură, 1966. 747p.
88. Marino A. *Biografia unei idei de literatură*. Vol. IV, P.II. - Cluj-Napoca: Dacia, 1997. 338p.
89. Mănucă D. *Critica literară junimistă (1864-1885* - Iaşi: Junimea, 1975. 199p.
90. Mărculescu Sorin. *Introducere*. – În: Cervantes. *Don Quijote de la Mancha*. – Bucureşti: Paralela 45, 2004. - P 2-5.
91. *Micu D. Evocatorul Hălăucei*. – În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori*. - Bucureşti: Eminescu, 1976. - P. 142-159.
92. Micu D. *Scurtă istorie a literaturii române. Perioada contemporană. Proza*. Vol. III - Bucureşti: Iriana, 1996. 444p.
93. Micu D. *Început de secol 1900-1916. Curente şi scriitori* - Bucureşti: Minerva, 1970. 633p.
94. Michailescu G. *Născut în altă limbă Victor Eftimiu a dat strălucire armoniilor limbii române* // *Literatorul*, 1992. - Nr.15. - P. 10.
95. Moldovan I. *Don Quijote în Est* // *Familia* (Oradea). - 1994. - Nr.4-5, aprilie-mai, P. 14.
96. Munteanu R. *Farsa tragică*. - Bucureşti: Univers, 1975. 295p.
97. Munteanu E. *Motive mitice în dramaturgia românească*. - Bucureşti: Universitas, 1982. 308p.
98. Munteanu B. *Panorama literaturii române contemporane*. – Bucureşti: Eminescu, 1996. 214p.

99. Mustață I. *În preajma lui Don Quijote.* – Bucureşti: Editura Roza Vânturilor, 1991. 72p.
100. Neagu N. *Problema răului* // *Limba Română* (Chişinău). – 1994. – Nr.5-6. - anul IV. – P. 21-26.
101. Negruzzi I. *Amintiri din „Junimea*". - Bucureşti: Viața Românească, 1970. 454p.
102. Nistor C. *Don Quijote şi prinţul Mâşkin* // *Studii de literatură universală*. - Bucureşti: Ed. RSR, 1976. - P.105-112.
103. Ornea Z. *Simboluri ale dăinuirii de neam* // *Basarabia.* 1993. - Nr.2. - P. 196-199.
104. Ortega y Gasset J. *Meditații despre Don Quijote şi gânduri despre roman*. *Eseuri*. - Bucureşti: Univers, 1973. 218p.
105. Palante G. *Filosofia bovarismului*. – Iaşi: Institutul european, 1993. 154p.
106. Paler O. *Trăim între mituri degradate* // *Familia* (Oradea). - 1994. -N 4-5. - aprilie-mai. - P. 5-13.
107. Paler O. *Scrisori imaginare* - Bucureşti: Eminescu, 1979. 257p.
108. Pavlicenco S. *Tentația Spaniei*. - Chişinău: Ştiința. 1999. 290p.
109. Pavlicenco S. *Receptare şi confluențe. Studii de literatură universală şi comparată.* - Chişinău: CE USM, 1999. 178p.
110. Pavlicenco S. *Receptarea literaturii spaniole în spațiul cultural românesc*. Partea I. – Chişinău: CE USM, 1998. 128p.
111. Păun T. *Don Quijote din spate*. deltarfi.ro/ştiri/889.
112. Pârvan L. P. *Don Quijote un metaroman*. – Piteşti-Braşov-Cluj-Napoca: Paralela 45, 2000. 124p.
113. Peterscu I. Em. *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*.-Cluj: Dacia, 1974. 229p.
114. Petrescu R. *Meteorologia lecturii*. - Bucureşti: Cartea Românească, 1982. 215p.
115. Pillat I. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Cugetarea, 1969. 270p.
116. Piru Al. *Modele de analize literare şi stilistice*. - Bucureşti: Albatros, 1989. 245p.

117. Piru Al. *Permanenţe româneşti: Eliade-Rădulescu, C. Negruzzi, L. Rebreanu, G. Călinescu.* - Bucureşti: Cartea Românească, 1978. 339p.
118. Popescu-Telega Al. *Pe urmele lui Don Quijote* - Bucureşti: Casa Şcoalelor, 1942. 120p.
119. Popescu-Telega Al. *Cervantes.*- Bucureşti: Cultura Națională, 1924. 120p.
120. Popovici D. *Studii literare*. Cluj-Napoca: Dacia, 1972. 522p.
121. Reizov B.G. *Istoria i teoria literaturî.* - Leningrad: Nauka, 1986. 318p.
122. Richards I. A. *Principii ale criticii literare*. - Bucureşti: Univers, 1974. 332p.
123. Romanciuc V. *Note de provincial*. - Chişinău: Hyperion, 1991. 147p.
124. Saint-Beuve C. *Portrete lirice*. - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1967. 666p.
125. Simonescu D., Baluță Gh. *Scută istorie a cărții româneşti*. - Bucureşti: Demiurg, 1994. 125p.
126. Stoichiță V. I. *Efectul Don Quijote. Repere pentru o hermeneutică a imaginarului european*. - Bucureşti: Humanitas, 1995. 366p.
127. Suceveanu A. *Acelaşi Don Quijote*. - În: Suceveanu A. *Înfruntarea lui Heraclit: poezii, eseuri*. - Chişinău: Litera, 1998. - P. 249-252.
128. Ştef T. *Apărarea iluziei* // *Familia* (Oradea). - 1994. -Nr. 4-5, aprilie-mai.
129. Tânianov Iu. *Despre evoluția literaturii*: - În: Tânianov Iu. N. *Poetica. Istoria literatuîi. Kino.* - Moskva: Nauka, 1977. - P. 270-281.
130. *Terminologie poetică şi literară*.- Iaşi: Editura Universității „Al. I. Cuza", 1994. 238p.
131. Tohăneanu G. *Cervantes şi Caragiale* // *Orizont* (Bucureşti), 2001, decembrie. - P. 21.
132. Tofan-Botnaru V. *Interferența eticului cu esteticul în drama „Frumos şi Sfânt" de Ion Druță* // *Limba Română* (Chişinău). - 1994. Anul IV. - P.162-167.
133. Trapiello A. *Când a murit Don Quijote*. - Bucureşti: Humanitas, 2005. 386p.
134. Tupan A. M. *Marin Sorescu şi deconstructivismul*. - Craiova: Scrisul Românesc, 1995. 173p.

135. Turgheniev I. *Hamlet şi Don Quijote.* – În: Turgheniev I. *Opere*.Vol.XI - Bucureşti: Editura pentru literatură universală, 1962. P. 7-24.
136. Unamuno M. *Despre sentimentul tragic al vieții la oameni şi la popoare.* - Iaşi: Institutul European, 1995. 247p.
137. Vaida M. *Pe urmele lui Lucian Blaga*. - Bucureşti: Editura Sport-Turism, 1982. 319p.
138. Valea L. *Ultimul cuvânt al lui Don Quijote* // *Literatorul*. – 1992. - Nr. 19.
139. Vârgolici Şt. *Studii asupra literaturii spaniole. Miguel Cervantes, autorul lui Don Quijote* // *Convorbiri literare*. - 1868. - Nr. 18, anul II. - P. 292-296.
140. Vianu T. *Studii de literatură universală şi comparată*. - Bucureşti: Editura Acad. R.P.R.,1963. 708p.
141. Vianu T. *Un epilog: moartea lui Don Quijote* // *Noua Revistă Română* - 1916. - Nr. 7. - P.111-112.
142. Vianu Tudor. *Poezia lui Lucian Blaga*. – În: Blaga L. *În marea trecere. Poezii. Teatru.* - Chişinău: Litera, 1997. 319p.
143. Vianu T. *Ironişti şi umorişti*. – În: *Calistrat Hogaş interpretat de autori.* - Bucureşti: Eminescu, 1976. P. 71-78.
144. Zamfirescu I. *Teatru şi umanitate. Motive general umane în creația dramatică a lumii*. - Bucureşti: Eminescu, 1979. 190p.

ADNOTARE

la teza de doctorat *Quijotismul în literatura română*

Lucrarea de față este dedicată cercetării formelor şi a modalităților de receptare a romanului *Don Quijote* în spațiul culltural românesc. Structurată în trei capitole care vizează probleme teoretice, de analiză literară şi comparată, în teză este conturat procesul receptării creatoare a romanului cervantesc care include aspecte având amprenta viziunii quijoteşti despre lume şi om. Cercetarea cuprinde atât receptarea lui *Don Quijote* la nivelul traducerilor, de la primele contacte ale publicului românesc cu romanul lui Cervantes până la ultima traducere a lui Sorin Mărculescu, cât şi receptarea acestei capodopere a literaturii spaniole la nivelul interpretărilor critice româneşti. Accentul se pune, însă, pe asimilarea experienței cervanteşti în diferite opere originale aparținând scriitorilor români.

Actualitatea temei abordate se argumentează prin necesitatea realizării unui studiu care ar dezvălui impactul romanului lui Cervantes *Don Quijote* asupra literaturii române, până la abordarea funcțională a textului ce valorifică momentul reproductiv în relație cu cel productiv.

În urma cercetării efectuate s-a constatat că noua perspectivă de cercetare a literaturii comparate, care a deplasat accentul de la studierea influențelor, axată pe emițător, spre investigarea efectelor de receptare, a determinat redefinirea şi actualizarea unui întreg sistem de noțiuni şi concepte. Receptarea unei opere sau a creației unui scriitor într-un alt spațiu cultural reprezintă o schimbare a funcției sale constructive la trecerea din sistemul literaturii emițătoare în cel al literaturii receptoare. În lucrare sunt prezentate opiniile mai multor critici literari, ale căror contribuții la cercetarea literaturii şi a problemei receptării sunt recunoscute şi apreciate (P. van Tieghem, Y. Chevrel, R. Etiemble, J. Lambert, C. Guillén, T. Vianu, G. Călinescu, I. Iordan, P.A. Georgescu, Al. Dima, Al. Duțu, A. Marino, D. Grigorescu, V. Coroban, C. Popovici, M. Cimpoi, S. Pavlicenco ş.a.). Rezuiltatele cercetării au dus la conturarea unui studiu de sinteză a quijotismului în literatura

română, în evidențierea celor mai importante modalități de receptare în spațiul literar românesc a romanului *Don Quijote* la diferite nuveluri: al traducerilor, al interpretărilor critice, al receptării creatoare, în analiza concretă a unor opere literare care urmăresc înglobarea valorilor cervanteşti în creații originale româneşti.

Fenomenul quijotismului a provocat interesul scriitorilor în creațiile căror întâlnim variate ipostaze ale acestui fenomen. Principiile şi metodele comparatiste de cercetare aplicate au permis scoaterea în evidență atât a punctelor comune, cât şi a particularităților fiecărui dintre eroii analizați.

Ca o concluzie finală putem afirma că teza tratează o tematică modernă, quijotismul găsind expresie în atitudini şi gesturi ale scriitorilor români inspirați de opera, dar mai ales de spiritul cervantesc, împrumutând diferite elemente, fiind în acord cu orientările teoretice şi metodologice curente în cercetarea filologică modernă în lume.

Cuvinte-cheie: comparatism, receptare, influență, traducere, interpretare, mit, mitologie, mitizare, demitizare, quijotism, experiență mitică, ficțiune, ideal quijotesc, fenomen socio-cultural, hamletism, bovarism, donjuanism, receptare creatoare, simbol.

ABSTRACT

for doctoral paper *The Quixotism in Romanian literature*

The given paper is dedicated to the study of forms and modalities of perception of the *Don Quixote* novel within the Romanian cultural space. Divided in three chapters discussing theoretical issues, giving literary and comparative analysis, the paper outlines the process of creative perception of Cervantes' novel that includes aspects of *Quixote's* vision of the world and the man. The study includes both perception of *Don Quixote* at the translation level, starting with the first contacts of the Romanian audience with this novel of Cervantes and ending with the latest translation by Sorin Marculescu, as well as perception of this masterpiece of Spanish literature in the interpretation of Romanian critics. However, the emphasis is put on the assimilation of Cervantes' experience in different original works that belong to Romanian writers.

The topicality of the given subject is argued by the need to carry out a study that would reveal the impact of Cervantes' *Don Quixote* on the Romanian literature including functional approach to the text, analysing the reproductive moment as compared to the productive one.

As a result of the carried out study it was established that the new perspective of comparative literature study that had moved the emphasis from the study of influences, focused on the transmitter, to the study of perception effects, had determined the redefinition and update of a whole system of notions and concepts. Perception of a work or creation by a writer within other cultural space represents a change in its constructive function while passing from the system of the transmitting literature to the system of the receiving one. The paper presents opinions of a number of literary critics whose contributions to the study of literature and the issue of perception are recognized and appreciated (P. van Tieghem, Y. Chevrel, R. Etiemble, T. Vianu, G. Calinescu, I. Iordan, P.A. Georgescu, A. Marino, D. Grigorescu, V. Coroban, C. Popovici, M. Cimpoi, S. Pavlicenco and

others). The results of the study have led to the outline of a synthesis study of quixotism in the Romanian literature, in revealing the most important perception modalities of *Don Quixote* within the Romanian literary space at different levels: translations, interpretations of critics, creative perception, in the analysis of certain literary works aimed at globalization of Cervantes' values in original Romanian creations.

The phenomenon of quixotism has raised the interest of writers, in the creations of which we can find different aspects and forms of this phenomenon. The principles and methods of applied comparative study have allowed revealing both common points and particularities of each analyzed character.

As a final conclusion we can state that the paper examines a modern subject, since quixotism can be found in the attitude and gests of Romanian writers inspired by the work itself, but especially by Cervantes' spirit, who borrow different elements that correspond to theoretical and methodological directions existing in the modern world philology.

Key words: comparison, perception, influence, translation, interpretation, myth, mythology, mythologization, demythologization, quixotism, mythological experience, fiction, quixotic ideal, socio-cultural phenomenon, hamletism, bovarism, Don Juanism, creative perception, symbol.

АННОТАЦИЯ

к докторской диссертации *Донкихотство в румынской литературе*

Данная работа посвящена исследованию форм и способов восприятия романа *Дон Кихот* в румынском культурном пространстве. Работа состоит из трех глав, в рамках которых рассматриваются теоретические вопросы, касающиеся литературного и сравнительного анализа, и обрисовывается процесс творческого восприятия романа Сервантеса, в том числе аспекты, несущие отпечаток донкихотского видения мира и человека. Исследование охватывает как восприятие романа *Дон Кихот* на уровне переводов, начиная с первого знакомства румынской публики с романом Сервантеса и до последнего перевода Сорина Мэркулеску, так и восприятие этого шедевра испанской литературы на уровне интерпретации румынских критиков. Однако акцент ставится на творческое освоение опыта Сервантеса в различных оригинальных произведениях, принадлежащих перу румынских писателей.

Актуальность рассматриваемой темы объясняется необходимостью проведения исследования, которое раскрыло бы влияние романа Сервантеса *Дон Кихот* на румынскую литературу, вплоть до функционального подхода к тексту В результате проведенного исследования было установлено, что новая перспектива в сравнительном литературоведении, сместившая акцент с изучения влияний на изучкние восприятия, вызвала необходимость пересмотра и обновления целой системы понятий и концепций. Восприятие произведения или творчества писателя в другом культурном пространстве представляет собой изменение его конструктивной функции при переходе из системы-источника в воспринимающую систему.

Результатом исследования является обобщающий анализ донкихотства в румынской литературе и выявление важнейших способов восприятия *Дон Кихот* в румынском литературном пространстве на различных уровнях: на уровне переводов, интерпретаций критиков, творческого восприятия, а также

конкретный анализ некоторых литературных произведений, свидетельствующих об освоении ценностей романа Сервантеса в оригинальном творчестве румынских писателей.

Донкихотство вызвало интерес писателей, в творчестве которых можно встретить различные ипостаси данного феномена. Примененные методы и принципы сравнительного исследования позволили выявить как общие аспекты, так и особенности каждого из проанализированных произведений и героев.

Ключевые слова: сравнение, восприятие, влияние, перевод, интерпретация, миф, мифология, мифологизация, демифологизация, донкихотство, мифический опыт, вымысел, донкихотский идеал, социально-культурный феномен, гамлетизм, боваризм, донжуанство, творческое восприятие, символ.